







Digitized by the Internet Archive
in 2014

Treatise
of Harmony

Adopted by the Royal Conservatory of Music of Milan

COMPOSTO
DA

BONIFAZIO ASIOLI

di Correggio

Maestro Direttore della Camera e Cappella di S. M. il Re d'Italia
e Censore del R. Conservatorio suddetto

Dedicato

alla Sua Altezza Imperiale

Al Principe Eugenio Napoleone

di Francia Vice Re d'Italia

Proprietà dell'Editore. N. 150.

Prezzo L. 11^{uc}

Deposto alla Biblioteca Reale.

Milano

Presso il Negoziante di Musica Giovanni Ricordi Editore del R. Conservatorio. Il medesimo tiene Stamperia e magazzino di musica di ogni genere
nella Contrada di S. Margherita, al N. 1065.

L'autore, al suo caro, e stimabilissimo amico Pollini

A S. A. I.

IL PRINCIPE EUGENIO NAPOLEONE
DI FRANCIA,

*Vicerè d'Italia, Principe di Venezia,
Arcicancelliere di Stato dell'Impero Francese,
Principe ereditario di Francoforte, ecc., ecc.*

Asioli

Dedicata questa opera alla istruzione dei giovanetti del Reale Conservatorio alle mie cure affidati, è per sè stessa devota all'Altezza Vostra Imperiale che lo istituì, e con paterna carità lo cresce e protegge.

Degnisi pertanto Vostra Altezza Imperiale di concedere che ora esca alla luce fregiata dell'Augusto Suo Nome, sì ch'io valer me ne possa per darle un cenno degl'infiniti obblighi miei e del mio profondissimo ossequio.



BONIFAZIO ASIOLI DA CORREGGIO

*Direttore, e Maestro della Camera, e Cappella
di S. M. il Re d'Italia, Censore del
Regio Conservatorio di Musica in Milano*

*Dedicato
alli Allievi del Conservatorio medesimo
dall' Incisore*

MILANO Presso Gio.^o Ricordi Editore di Musica nella Cont.^a di S.^{ta} Margherita



REGNO D' ITALIA.

Regio Conservatorio di Musica.

Milano 7. Gennajo 1813.

Radunata l' Assemblée Generale de' Professori di questo Regio Conservatorio per sentire la lettura, ed esaminare un TRATTATO D' ARMONIA composto dal Sig. Professore, e Censore Bonifazio Asioli per istruzione de' Giovani Accompagnatori e Compositori, hanno determinato di nominare fra loro una Commissione speciale per l' esame e lettura dell' Opera suddetta, per poi, sopra il rapporto della medesima, pronunziare il loro voto per l' adozione dell' anzidetto TRATTATO D' ARMONIA per base d' insegnamento degli Allievi di questo Regio Stabilimento.

Hanno perciò unanimemente nominati Membri della Commissione suddetta

Il Sig. Maestro AMBROGIO MINOJA Socio Onorario.

Il Sig. Maestro FRANCESCO POLLINI Socio Onorario.

Il Professore VINCENZO FEDERICI.

Il Professore GAETANO PIANTANIDA.

Approvati da noi sottoscritti

ALESSANDRO ROLLA = BENEDETTO NEGRI = GIUSEPPE BUCINELLI = GIUSEPPE ADAMI =
GIUSEPPE STORIONI = PIETRO RAY = ANTONIO SECCHI = GIUSEPPE ANDREOLI = LUIGI BELLOLI

REGNO D' ITALIA.

Regio Conservatorio di Musica.

Milano 22. Gennajo 1813.

LA COMMISSIONE ALL' ASSEMBLEA GENERALE DE' PROFESSORI.

A tenore dei Regolamenti del Conservatorio, la Commissione Speciale radunatasi il giorno 20. corrente per la lettura, ed esame del Trattato d' Armonia composto dal Sig. Professore, e Censore Bonifazio Asioli, ha in seguito incaricato il Professore Federici uno de' Membri componenti la medesima del seguente rapporto.

I Membri della Commissione dopo aver consultate le migliori Opere, che hanno trattato sull' Armonia, e d' appresso le proprie cognizioni acquistate collo studio de' Classici, e convalidate dall' esperienza hanno ritrovato, che il Sistema d' Armonia sottoposto alla loro lettura, ed esame, è sviluppato in ogni sua parte con tanta maestria, evidenza, e chiarezza per non ammettere verun dubbio, che il Giovane studioso guidato dalle regole, ed esempj ivi proposti, e spiegati deve con tutta sicurezza attingere lo scopo che vorrà presfiggersi, sia per la Composizione, o per l' Accompagnamento.

Dalla dotta, ed insieme accuratissima Analisi degli Accordi, e particolarmente delle dissonanze d' ogni genere, vien tolta quella specie di mistero, e di dubbio in cui sono stati finora avvolti per mancanza di un sistema certo su cui appoggiare la derivazione, e quindi l' uso delle medesime. Questo sistema viene incontrastabilmente fissato, ed illustrato dall' Autore del presente Trattato, dietro le tracce del dottissimo Padre Vallotti, il primo che lo abbia investigato.

Convinti perciò i Membri della Commissione dell' eccellenza, e somma utilità di quest' Opera, d' unanime consenso l' hanno adottata per servire di base all' insegnamento degli Allievi del Regio Conservatorio.

I Membri della Commissione.

AMBROGIO MINOJA = FRANCESCO POLLINI = VINCENZO FEDERICI = GAETANO PIANTANIDA.

In assenza del Direttore del Regio Conservatorio.

A tenore dei Regolamenti il Censore sentito l' unanime voto de' Professori, e segnatamente della Commissione da essi delegata per l' adozione di un Trattato sull' Armonia composto dal Sig. Professore, e Censore Bonifazio Asioli, stabilisce che il suddetto Trattato debba servire di base all' insegnamento delle Scuole della composizione, e dell' accompagnamento.

Per il Censore

VINCENZO FEDERICI.

L' A U T O R E

Agli Allievi del Regio Conservatorio.

Eeeovi, o giovani studiosi un TRATTATO D' ARMONIA compilato per vostro uso, diretto al vostro vantaggio, e frutto delle mie non brevi, nè leggeri fatiche. L'ingenua soddisfazione da me Censor vostro provata all' esperimento dei sensibili annuali progressi, segnale non dubbio della perfezione, cui aspirate nella bell' arte musicale, non mi lasciò esitare un istante sul debito di consacrare quest' opera mia precisamente a voi, oggetti essenzialmente interessanti le mie più fervorose, come le più giuste premure.

Nell' offrirvi perciò quest' attestato del mio parziale riguardo, rileverete fin d' ora, che incombenzato ad istruir voi soli, non intendo contrarre altra responsabilità fuori di voi, come quelli che per egual sorte ne ricevete l' ammacstramento.

Il sistema pertanto che vi presento è sostanzialmente quello del Rev. Padre Valotti, nome insigne, e caro nella storia della musica. Fu desso il primo, che da esperto matematico, e teorico sublime esibisse in un solo volume agli Italiani armonisti, disegnata, ed analizzata l' origine, e la natura di tutti gli accordi musicali.

Nulladimeno un siffatto ingegnoso, e nel suo genere veramente grandioso lavoro non mancò di ritrovare fin d' allora molti oppositori, sia per la pena che provassero gli pratici studiosi a convincersi delle proposte teorie, mancanti di analoghi visibili esempj, sia pel motivo dei cattivi effetti che ne risultavano per non aver saputo sottintendere, o talvolta allontanare alcuni numeri radicali sì dagli accordi cromatici, che dagli accordi dissonanti che oltrepassano l' ottava, ad effetto di renderli se non piacevoli, almeno sopportabili all' orecchio, sia che desiderassero una migliore classificazione delle dissonanze primarie, e secondarie, per cui più agevole riescisse alla mente dei studiosi il conoscerle, e ritenerle a memoria ad onta del loro soverchio numero.

Da prematura morte rapito ai voti e al bisogno degli Italiani filarmonici, non potè l' illustre maestro regalarci gli altri tre volumi già promessi, ed indicati nel suo primo, che ci resta. La conoscenza di altrettanti sì preziosi materiali avria assai probabilmente estinto in chiechiesa ogni desio di ulteriori schiarimenti, e manifestata ci avrebbe in ogni parte la perfezione dell' opra sua.

Nè ignoti mi sono li tentativi fatti da più recenti maestri onde conseguire uno scopo sì importante e glorioso in ordine al perfezionamento del musicale armonico sistema, sebbene mi dispenai dal parlare del merito di essi, e della loro fortuna. Ma se il mio amor proprio di soverchio non mi tradisce, mi lusingo, o giovani studiosi, di non aver gettato invano tempo e fatica, allorquando in una età più matura, e più ricca di cognizioni potrete permettervi uno spassionato e severo confronto del mio, e dell' altrui lavoro.

E qui senza più ravvisate l' ordine da me tenuto nello svilupparvi il complesso di sì vasta materia.

Nel primo capitolo si tratterà della *Triade* armonica, e della *Triade minore*, da cui derivano le consonanze, e delle *Triadi apparenti* da cui nascono le *dissonanze secondarie*.

Nel secondo troverete il modo di risvolgere gli accordi, che stanno entro i limiti dell' ottava, cioè la *Triade* e l' accordo di *Settima*.

Conoscerete nel terzo l' origine delle Triadi che stanno sui sette gradi della scala maggiore e minore, ed i *Modi analoghi*.

Vi additerà il quarto le *dissonanze* in genere, e particolarmente i doveri delle *secondarie* appartenenti alla costituzione del *Modo*.

Nel quinto si parlerà della *costituzione del Modo*, del *moto armonico*, della *concatenazione*, e delle relazioni.

Nel sesto dei *movimenti diatonici*.

Apprenderete nel settimo le regole delle *dissonanze primarie*, ed il maneggio della *Settima*, prima addizione alla *Triade*.

Nell' ottavo il maneggio della *Nona*, seconda addizione alla *Triade*, e la maniera di *risvolgere gli accordi*, che oltrepassano l' ottava.

Nel nono il maneggio dell' *Undecima*, terza addizione alla *Triade*.

Nel decimo il maneggio della *Terzadecima*, quarta addizione alla *Triade*, e varie riflessioni si faranno sulla conosciuta *regola dell' ottava*; si darà di più una *tarola generale* della numerica segnatura.

V' insegnerà l' undecimo la modulazione di prima, seconda, e terza specie.

Finalmente il duodecimo dimostreravvi gli inganni della *Cadenza*, e del *Pedale*.

Stimo inutile l'avvertirvi, che le surriferite teorie hanno il loro pratico fondamento ed appoggio nei risultati, che è quanto dire, nei dettami del corporeo sentimento dell'umano udito. Infatti, siccome l'origine e la guida della melodia deriva dalla scelta, e dalla regolare combinazione degli accordi, perciò l'aggiustatezza e la squisitezza dell'orecchio soltanto può e deve di essi inappellabilmente giudicare.

Credetevi poi ben fatto l'unire in un solo punto di vista le regole e gli esempj per riescire Accompagnatore, e Compositore, sembrandomi che le istruzioni e le cognizioni dell'armonista accompagnatore non possono, nè debbano essere minori di quelle che sono necessarie all'armonista compositore; servendosi questi de' caratteri musicali, e quegli de' tasti nel trattare le medesime materie.

Ben impresse che abbiate nella mente, e ben praticate tutte le indicate regole; avrete senza dubbio conosciuta la più essenziale, la più utile, e la più nobile parte della composizione. Ma per formarsi un retto e lodevole Compositore è duopo il possedere unitamente le tre parti che costituiscono la composizione, quali sono *l'armonia*, *l'artifizio*, ed il *gusto*.

Questo trattato v'istruirà a sufficienza, lo spero in ordine alla prima. Per abilitarvi all'acquisto della seconda vi presenterò un picciolo trattato sulla *fuga* espressamente immaginato, e disteso per me con tutta quella chiarezza, che ben conveniva ad un allievo di dieci anni dal fu mio Maestro veneratissimo *Angelo Moriggi* direttore in allora dell'orchestra della Regio-Ducale Corte di Parma. In seguito vi farò conoscere il *Malpurgh* scrittore teorico estremamente artificioso più di chiunque abbì mai scritto sopra *l'imitazione*, la *fuga*, ed il *canone*, e di più autore sommamente metodico e chiaro. Ed allorquando consulterete le opere del *P. Martini*, e del *P. Paolucci*, non che le fughe del *P. Vallotti*, del *P. Mattei (a)* dell'*Handel*, di *Sebastiano Bach*, e di altri grandi Scrittori in questo genere, guadagnerete moltissimo nella scienza dell'artifizio.

In quanto poi alla terza parte della composizione, cioè al *buon gusto*, debbo dirvi schiettamente, che non vi sono scuole, nè Maestri atti ad infonderle, se la natura non vi ha provveduto; e questa pur troppo non è gran fatto prodiga di un dono cotanto prezioso. Ed eccovi la ragione, per cui l'eccellente scuola stessa di Napoli dopo un *Cimarosa*, un *Guglielmi*, un *Paesello* cerca invano nel suo seno scrittori degni del sublime titolo nobilissimo di *autori originali*. Comechè però la natura più o meno abbondanti comparte i suoi doni, così quello del *buon gusto* si può stuzzicare ed ingentilire colla lettura frequente delle eleganti altrui composizioni, colla metodica progressione degli accordi, coll'approssimare, o estendere l'armonia, colla peregrina modulazione, cogli effetti derivanti da un numeroso complesso d'istrumenti, e voci cantanti, coll'impasto, dirò così, formato da' suoni di un istrumento coll'altro, colla cognizione della qualità e quantità di suono di ciascuna parte, col valutare profondamente la natura, ed indole di queste parti separatamente, coll'appropriare l'istromentazione secondo il *diapason* in cui trovasi il canto, collo sciegliere gl'istrumenti proprj più ad una che ad un'altra passione, col fare economia dei grandi mezzi onde produrre all'uopo dei colori più vivi, e soprattutto coll'ajuto dell'arte, usando, dirò così, di una certa filosofia, che mentre insegna cosa sia unità di pensiero, indica pure il modo di non comparire arido di fantasia, nè di divenire monotono, e quindi tedioso per effetto del mal inteso principio di troppa unità.

A dilucidarvi con opportuni esempj quanto fin'ora vi dissi, io mi accingerò ad un nuovo lavoro, in cui vi farò conoscere di quanto abbisogni al Compositore onde trattare con successo tutti gli stromenti che servono la Chiesa, la Camera, ed il Teatro; vi mostrerò i Capi d'opera de' nostri grandi maestri moderni, indicandovi minutamente i mezzi, co' quali seppero eglino produrre i più sorprendenti effetti, e vi esporrò infine gli progressi del buon gusto colle produzioni de' più accreditati Compositori, cominciando dall'insigne *Benedetto Marcello*, e percorrendo le diverse epoche sino a' tempi nostri.

Possa io ritrovare nel profitto vostro, o studiosi giovani, la più degna, e più gradita mercede di questa, e di qualunque altra mia fatica, atta ad agevolare il sentiero nella bella e virtuosa carriera che percorrete.

Serva di possente stimolo al nostro comune impegno il riflesso costante di quanto giustamente attendonsi dal canto nostro e la generosa protezione dell'illuminato Governo, e li voti dell'Italia nostra Patria, e di quanto infine ci suggerisce e raccomanda il nostro stesso individuale interesse per essere possibilmente felici.

BONIFAZIO ASIOLI.

(a) Socio onorario di questo R. Conservatorio.

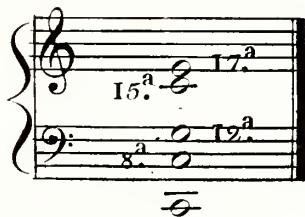
Elenco de' Signori Associati.

- | | |
|---|---|
| <p> Abbriani Giuliano di Roveredo
 Airolti Pietro di Milano
 Anelli Giuseppe di Marsiglia
 Azzalini Ingegnere di Milano
 Baldaccini Giuseppe di Correggio
 Balocchi Luigi Letterato addetto al Teatro di S. M.
 l'Imperatrice in Parigi
 Bassi Adolfo Maestro di Musica in Vienna
 Bassi Nicola primo Cantante al Teatro Italiano in Parigi
 Berra Teresa di Milano <i>in carta velina</i>
 Berroa Guido di Milano
 Bonazzi Ferdinando Maestro di Musica in Milano
 <i>per copie 2.</i>
 Bonfadini Francesco Maria di Venezia
 Borgo-Carati Giuseppe di Milano
 Borri Marianna di Milano
 Bosisio Vincenzo di Reggio
 Brambilla Paolo Maestro di Cappella in Milano
 Carandini Serena di Mantova.
 Carli Editore di Musica in Parigi <i>per copie 5.</i>
 Carluzzi Giuseppe di Bergamo Elettore nel Col-
 legio de' Possidenti
 Cavanna Canonico di Novi
 Chiabrand Settimio Maestro di Cappella in Napoli
 Ciani Giacomo di Milano
 Ciceri Carnevali Ignazio Avvocato di Milano
 Coccia Carlo Maestro di Cappella
 Comolli Fermo Maestro, e Membro della R.
 Accademia Filarmonica di Bologna
 Confalonieri Teresa Casati Dama di Palazzo <i>in</i>
 <i>carta velina</i>
 Conservatorio R. di Musica in Milano <i>per copie 6.</i>
 Contin Francesco di Venezia
 Crespi Gio. Angelo Sindaco in Robecco
 Ferrari Francesco di Roveredo <i>per copie 20.</i>
 Fiandri Antonio di Correggio
 Filarmonici Giacomo di Roma <i>per copie 6.</i>
 Fogliani Sforza Gio. Girolamo di Piacenza
 Frattini Orazio di Cremona <i>per copie 5.</i>
 Galembert Conte Roberto di Napoli <i>per copie 2.</i>
 Gandini Antonio di Modena
 Generali Pietro Maestro di Cappella
 Gola Carlo Canonico Cappellano R.
 Grassi Domenico di Venezia
 Gregori Luigi di Correggio
 Greppi Luigia n. Lecchi di Milano, Dama di Palazzo
 Grisanti Zuccardi Massimo di Novellara
 Guzzoni Lodovico di Correggio
 Hatem Madama Carolina di Milano
 Isimbardi Carlo di Milano Cavaliere Commenda-
 tore, e Direttore della Zecca Reale
 Istruzione Pubblica <i>per copie 24.</i>
 Liceo Musicale di Bergamo
 Lodi Angelo di Ferrara
 Lorenzi Giuseppe Maestro di Musica in Firenze
 <i>per copie 5.</i>
 Marescalchi Luigi Maestro di Musica in Venezia
 <i>per copie 6.</i>
 Maruzzi Costantino di Venezia
 Masenza Guido
 Mayr Gio. Simone Maestro di Cappella in Bergamo </p> | <p> Mejan Cavaliere, Membro della Legion d'Onore,
 Ajutante di Campo di S. A. I. il Principe
 Eugenio Napoleone <i>in carta velina</i>
 Melzi Gaetano Direttore de' RR. Teatri in Milano
 Merlo Francesco Maestro dilettante di Musica in
 Milano, <i>in carta velina</i>
 Milanes Dott. Francesco di Milano
 Morandi Giovanni Maestro di Cappella
 Morselli Caterina di Vigevano
 Naylies Ingegnere, e Verificatore del
 Censo in Chiavari
 Negri Benedetto Maestro di Musica in Milano
 Nembrini Gonzaga Raffaele di Ancona
 Orland Ferdinando Maestro di Cappella in Milano
 Pennecini Procur. I. del Tribunale Civ. in Voghera
 Perotti Gio. Agostino di Vercelli Accademico
 Filarmonico di Bologna, e Socio di varie
 Accademie
 Pezzone Carlo Negoziante in Milano
 Piantanida Camillo di Milano <i>per copie 2.</i>
 Piantanida Maestro di Musica in Milano
 Pinosio Antonio di Udine
 Poffa Gio. Francesco Maestro di Cap. in Cremona
 Pollini Francesco Socio Onorario del R. Con-
 servatorio di Musica in Milano
 Prestinari Maestro di Musica in Milano
 Priori Vincenzo Negoziante di Musica in Verona
 <i>per copie 2.</i>
 Puccini Domenico di Lucca Maestro di Camera
 di S. A. I. la Gran Duchessa di Toscana
 Roggeri Paroletti Madama di Torino
 Ronconi Domenico primo Tenore al servizio di
 S. M. il Re d'Italia
 Rossini Gioachimo Maestro di Cappella
 Savani Paolo Maestro di Cappella della Cattedrale
 di Carpi
 Schabel Lorenzo Professore di Musica in Venezia
 Sartirana Giovanni di Sale Dipartimento di Genova
 Sola Carlo Michele Compositore, e Professore
 di Musica in Ginevra
 Soliva Carlo di Casale <i>per copie 6.</i>
 Stocher Michele Maestro, e Professore di Musica
 in Milano
 Strepponi Feliciano Maestro di Musica in Lodi
 Suman Marco Antonio di Padova
 Tacchini Gio. Battista Maestro di Musica in Pavia
 Tascia Francesco di Milano
 Trivulzi Gherardini Vittoria di Milano Dama di
 Palazzo
 Vaccari S. E. Luigi Conte Senatore, e Ministro
 degli affari interni <i>in carta velina</i>
 Valdambri Ottaviano Maestro di Musica in
 Verona
 Villa Ubaldo Maestro di Musica in Milano
 Visconti Pietro Professore di Musica in Milano
 Vismara Giuseppe Professore di Fisica esperi-
 mentale in Cremona
 Zanchi Professore aggiunto nel Liceo di Bergamo
 Zannata Bartolomeo Segretario alla Direzione
 generale di pubblica Istruzione
 Zappi Francesco Negoziante di Musica in Bologna
 <i>per copie 4.</i> </p> |
|---|---|

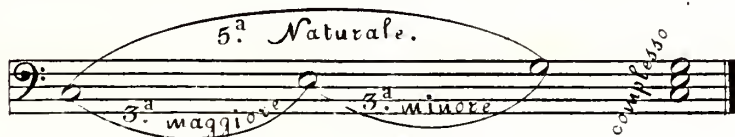
Nozioni Preliminari

Del Corpo sonoro

Chiamasi corpo sonoro quello che rende, o può rendere immediatamente il suono, come la corda tesa, l'incudine & Egli, oltre il proprio suono, ne dà altri meno sensibili, che diconsi suoni concomitanti, o armonici, o risonanze, e li dà col seguente ordine.



Il musico pratico, approssimando i suoni concomitanti di questo fenomeno, ne fa risultar la Triade armonica composta di due terze congiunte, l'una maggiore, e l'altra minore, ed una quinta ne' suoi estremi.



Che il suono grave ne sia invariabilmente il generatore, oltre la premessa esperienza del corpo sonoro, lo comprovano vie più i medesimi suoni concomitanti presi isolatamente e combinati fra loro; i quali, seguendo l'esperienza suddetta, danno reciprocamente il proprio generatore, chiamato terzo suono dall'immortale Tartini scopritore di questo fenomeno.

Ora, data l'ottava, il terzo suono sarà l'ottava sotto

data la quinta, sarà l'ottava sotto al suono inferiore

data la quarta, sarà la quinta sotto

data la terza maggiore, sarà l'ottava sotto

data la terza minore, sarà la terza maggiore sotto

data la sesta minore, sarà la terza maggiore sotto

data finalmente la sesta maggiore, sarà la quinta sotto

Seven musical staves, each with a bass clef, illustrating the 'third sound' phenomenon. Each staff shows a note on a line or space, and a second note below it, connected by a horizontal line. The notes are: 1. C (line 1) and C (line 8); 2. G (space 2) and G (line 8); 3. F (space 4) and F (line 5); 4. E (space 4) and E (line 8); 5. D (space 5) and D (line 8); 6. C (line 1) and C (line 8); 7. B (space 7) and B (line 8).

Da questi due fenomeni, che a vero dire uno è il risultato dell'altro, ne nasce adunque un accordo, che per natura è l'unico, e per eccellenza e perfezione il primo.

Tutto ciò che si mostrerà nel corso di questo Trattato, a ben riflettere, non sarà che scomposizione, e addizione della detta Triade armonica.

Dell' Armonia, e Melodia .

L'armonia e' un' unione simultanea di varj suoni piu' o meno grati, la quale puo' reggersi senza ritmo o misura, producendo tuttavia un piacevole effetto.

Esempio

La Melodia e' una successione progressiva di suono, in suono talora estraneo all' armonia, da cui trae principalmente la sua origine. Essa viene regolata dai suoni costituenti il Modo, dalla Modulazione, e dal Ritmo, il quale ne determina, ne divide, e suddivide le frasi.

Esempio sulla successione di grado .

(a) I numeri marcano gli accenti ritmici.

DEL BASSO

Qualunque suono sia nel grave, sia nel medio, sia nell'acuto, che trovasi sottoposto ad altri suoni in armonia o melodia, sarà chiamato indistintamente col nome di Basso. Questo basso suol distinguersi in due specie, cioè in basso generatore, o fondamentale, ed in basso sensibile sia cantante, sia sonante.

Sarà basso generatore quello, che servirà di base alla *Triade* formata di 3.^a e 5.^a, e lo sarà pure quello che avrà una, due, tre, quattro terze sopra la *Triade*; da cui dovressi dedurre, che sarà soltanto generatore quel suono, il quale avrà sopra di sé tante terze progressive e congiunte. E sebbene il basso generatore si debba considerare, a giusto titolo, il primo ed unico fra gli accordi, sia per esser l'origine di questi, sia per la di lui pienezza, e robustezza d'armonia, o perche' serve di certa guida alla buona progressione degli accordi, o perche' egli è un dato certo per riconoscere all'istante, tanto il grado della Scala del Modo su cui si trova, quanto la proprietà della di lui armonia; tuttavia ei non è però tale, che possa da per sé solo sostenere per lungo tratto l'armonia senza recare non so che di noja; la qual cosa obbliga l'esperto compositore ad amalgamare il basso fondamentale col basso sensibile.

Il basso sensibile si rende padrone indistintamente della consonanza e della dissonanza, col prender luogo ora sulla nota fondamentale, ora sulla terza, ora sulla quinta, ed ora sulla dissonanza aggiunta a quel dato generatore. Da una si fatta prerogativa ne viene, che il basso sensibile forma la di lui melodia, come qualunque altra parte melodica, presentando nell'atto istesso diversissime combinazioni d'armonie, delle quali se ne vedranno le prove, a misura che si presenteranno i rivolti de' diversi generatori.

CAPITOLO PRIMO

Della Triade

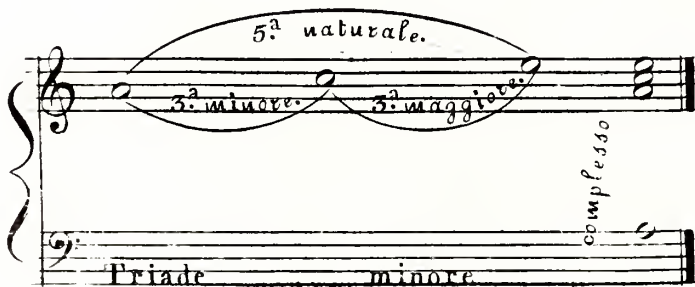
La *Triade*, siccome suona il suo nome, è un complesso di tre termini, de' quali il piu' grave è il generatore di due terze congiunte. Essa si mostra sotto sei specie diverse, cioè, due consonanti diatoniche, una anomala diatonica, o semidiatonica, e tre cromatiche dissonanti.

Della Triade. Triadi Consonanti. (a)

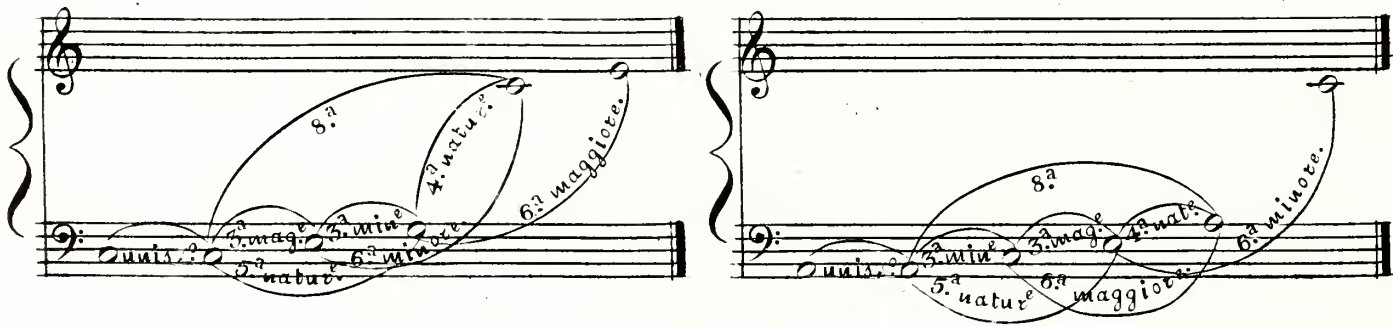
La Triade, che avrà la prima terza maggiore e l'altra minore, si chiamerà Triade maggiore, o Triade armonica. (b)



La Triade, che avrà la prima terza minore, e l'altra maggiore, si dirà Triade minore.



Dalle diverse combinazioni delle terze suaccennate non risultano altri accordi consonanti, e perciò sono essi i soli, che potranno servire di base di Modo maggiore e minore, e di origine alle otto consonanze. Eccone le prove.



Le consonanze sono libere, eccettuate alcune eccezioni sulla quarta, di cui ne parlerò in progresso.

(a) Si suppone che il giovane studioso sia bene istruito degl' intervalli, e complemento all' ottava che trovasi alla lezione XIV de' Principj elementari.

(b) Relativamente abbassosi dirà praticamente. 2ª, 3ª, 4ª, 5ª, 6ª, 7ª, ed 8ª, ancorchè questi numeri si estendino al di là di una, due, o tre ottave; e ciò soltanto negli accordi, che stanno entro i limiti dell' ottava, come le Triadi, e gli accordi di settima.

Triade anomala.

La Triade apparente diatonica, o semidiatonica, si dice anomala, perché si presenta ora consonante, ed ora dissonante. Tanto l'una, quanto l'altra sono formate di due terze minori, che ne' loro estremi danno la quinta diminuita.

(a) Triade app.^e diatonica anomala. 3.^a minore, 3.^a minore, 5.^a diminuita, complesso.

(b) Triade app.^e semidiatonica anomala. 3.^a minore, 3.^a minore, 5.^a diminuita, complesso.

Triadi cromatiche.

Sarà cromatica e dissonante la Triade apparente diatonica, allorchè la sua prima terza verrà alterata di un semitono minore.

(c) Triade apparente diatonica. 3.^a mag.^e, 3.^a dim.^a, 5.^a diminuita, complesso.

Triade cromatica disson.

Sarà cromatica e dissonante quella Triade, che diminuirà di un semitono minore la prima terza della Triade semidiatonica.

(d) Triade apparente semidiatonica. 3.^a dim.^a, 3.^a mag.^e, 5.^a diminuita, complesso.

Triade cromatica disson.

Sarà pure Triade cromatica e dissonante quella, che altera la quinta della Triade maggiore di un semitono minore.

(d) Triade apparente maggiore. 3.^a mag.^e, 3.^a mag.^e, 5.^a eccd.^e, complesso.

Triade cromatica disson.

Allorchè si dimostreranno i movimenti diatonici, e la costituzione del Modo si parlerà del luogo che occuperanno le sei precedenti Triadi. Intanto veniamo al Rivolto all'ottava.

(a) Da questa Triade prende origine la quinta diminuita, dissonanza secondaria.

(b) Sebbene questa Triade sia formata di due terze minori, come l'apparente diatonica, non di meno si denominerà semidiatonica, perché prende luogo su di una nota alterata.

(c) Da questa Triade ne risulta la terza diminuita, dissonanza secondaria.

(d) Da questa Triade ne nasce la quinta eccedente, altra dissonanza secondaria.

CAPITOLO SECONDO

De' rivolti della Triade, e dell' accordo di settima.

Ogni accordo generatore ha le sue proprie armonie subordinate, in ragione del numero delle note che lo compongono. Non essendovi altri generatori che le Triadi, e gli accordi di settima, se possansi rivoltare per approssimazione, cioè col rivolto all' ottava, si trasporterà adunque sempre la nota generatrice, e le di lei terze ad una ad una fra le parti superiori un' ottava, o più volendo, lasciando così per basso sensibile, ora la prima terza, ora la seconda, ed ora la terza. Posto questo principio, e dato un accordo fondamentale composto di tre suoni, cioè una Triade, ne nasceranno due rivolti, il primo de' quali avrà luogo sulla prima terza del generatore, avendo invariabilmente 5.^a e 6.^a; ed il secondo rivolto poserà sulla quinta del generatore con 4.^a e 6.^a. Esempj.

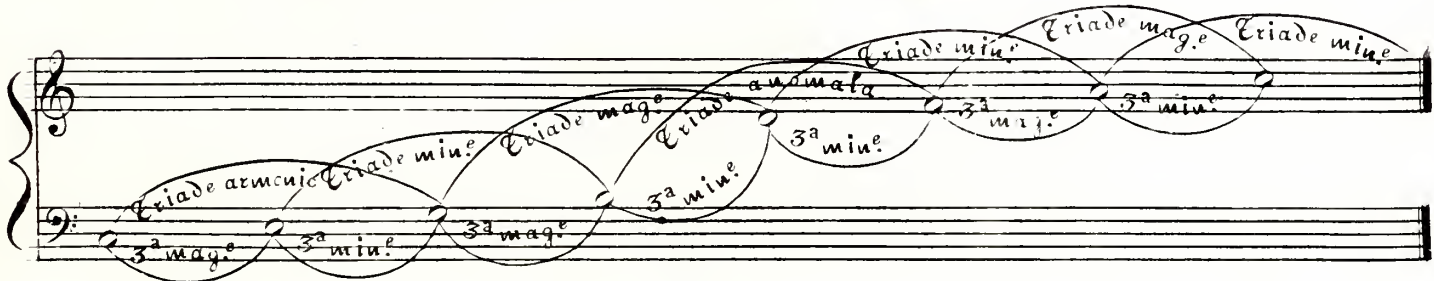
Allorchè il fondamentale sarà composto di quattro suoni, il che darà l' accordo di settima, ne risulteranno tre rivolti, il primo de' quali avrà luogo sulla terza del generatore con 3.^a, 5.^a, e 6.^a, il secondo si troverà sulla quinta con 3.^a, 4.^a, e 6.^a, ed il terzo rivolto si poserà sulla settima con 2.^a, 4.^a, e 6.^a; Esempj.

(a) Il punto indica il generatore.

CAPITOLO TERZO

Del Modo. (a)

La Triade armonica addizionata di cinque terze congiunte, presenta i sette gradi della Scala diatonica del Modo maggiore nella perfetta loro proporzione da suono a suono, non che sette Triadi fra loro incrocicchiate, che tutte prendono il loro particolar luogo su ciascun grado della detta Scala. Eccone la formola.



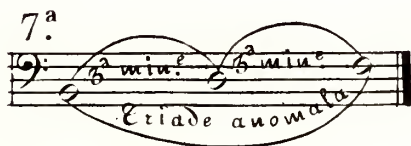
Le Triadi risultanti da questa formola sono di tre specie, cioè, tre maggiori, che stanno sulla 1^a, 4^a, e 5^a del Modo,



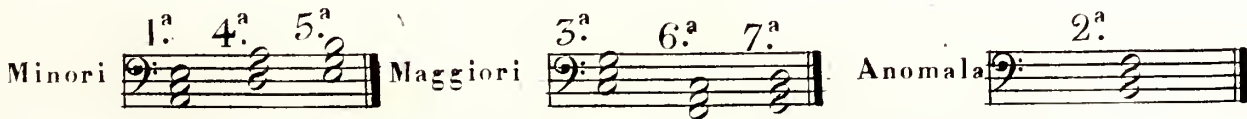
tre minori che stanno sulla 2^a, 3^a, e 6^a del Modo,



ed una apparente anomala, che sta sulla settima del Modo.

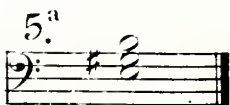


Essendo la sesta del Modo maggiore la sola nota, che, presa per base di Modo minore, possa mantenere l'integrità degli accidenti proprj al Modo maggiore, ne viene perciò, che le Triadi del Modo maggiore non fanno altro che cambiarsi di luogo, trovandosi, per esempio, le tre minori sulla 1^a, 4^a, e 5^a, le tre maggiori sulla 3^a, 6^a, e 7^a, e l'apparente anomala sulla 2^a del Modo.

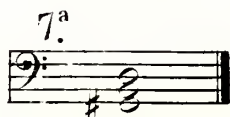


(a) Veggansi i Principj elementari lezione XV sino alla seconda sezione.

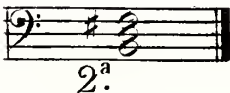
La necessaria alterazione che cade sulla 7^a, allorché' vogliasi determinare il Modo, fa sì che le armonie della quinta e della settima prendono una diversa conformazione, convertendo cioè la Triade minore della quinta in Triade maggiore,



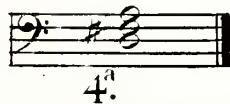
e la Triade armonica della 7^a in Triade apparente semidiatonica.



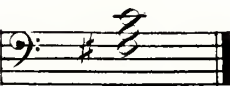
L'arbitraria alterazione sulla sesta, voluta senza veruna eccezione dalle antiche scuole, potrà aver luogo sì nella melodia, che nell'armonia; ma nell'armonia però, progredendo questa di passo men sollecito della melodia, distrugge fortissimamente la vera idea del Modo, convertendo la Triade anomala della seconda in Triade minore,



la Triade minore della quarta in Triade maggiore,




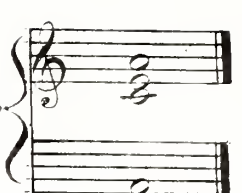
e la Triade armonica della sesta in Triade apparente:



accordi che, come si fa manifesto, apportano in un punto cattive relazioni ad ogni tratto, e si rendono troppo estranei alla vera natura del Modo minore, le di cui note caratteristiche sono la terza, e la sesta egualmente minori.

Se consideriamo le predette Triadi, troviamo che tutte, /salvo le alterate, e la Triade apparente anomala/ essendo consonanti, ponno formar base di Modo; dal che ne viene che la Triade su cui è basata la formola avrà cinque Modi a lei analoghi.



Cio' posto, saranno analoghi del Modo principale tutti què Modi, che aggiugneranno o toglieranno un solo diesis al principale, o che gli accresceranno, o diminuiranno un solo bemolle, ovvero che accresceranno un diesis, ed un bemolle, come appunto accade al principale *Do*. Ecco la spiegazione. Il principale *Do* è analogo, non che somigliante del Modo minore *La*, perchè non aggiunge alcun accidente alla chiave.

Do maggiore principale  *La* min.^e somigliante analogo 

Il Modo *Sol* è analogo, perchè non altera il principale, che di un solo accidente, e così il suo somigliante *Mi*

Sol maggiore analogo  *Mi* min.^e somigliante analogo 

Il Modo *Fa* è analogo, perchè non aggiunge che un solo bemolle al principale, e così il suo somigliante *Re*

Fa maggiore analogo  *Re* min.^e somigliante analogo 

Dalla qui fatta esposizione di analoghi o relativi, rilevasi, che il Modo principale maggiore, qualunque siasi, avrà per analoghi la 2.^a e la 3.^a con Triade minore, la 4.^a e la 5.^a con Triade maggiore, e la 6.^a con Triade minore. Il Modo minore poi, preso per principale, avrà la 3.^a con Triade maggiore, la 4.^a e la 5.^a con Triade minore, e la 6.^a e la 7.^a con Triade maggiore per suoi analoghi.

CAPITOLO QUARTO

Della dissonanza in genere.

La dissonanza è di due sorti, primaria cioè, e secondaria; ed è sempre una mescolanza di varj suoni portanti all'udito una sensazione or piu', or meno aspra.

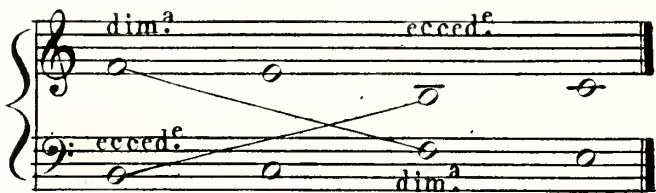
L'uso di questa, o di queste parti eterogenee all'accordo consonante, fu ingegnosamente introdotto per rendere piu' vaga, artificiosa, e robusta la composizione, e per toglierle quella stucchevole sazieta', che deriverebbe dal continuato accordo consonante. Quindi ne viene il seguente precetto: che non bisogna infastidire oltremodo l'udito coll'usare di troppe dissonanze consecutive, né nauseare con troppi accordi consonanti. E siccome le dissonanze primarie risultano dall'addizione di terze alla Triade, così mi riservo a parlare de' loro obblighi, allorquando presenterò la formazione degli accordi da cui derivano; e qui dimostrerò intanto il numero, le qualità, ed i doveri delle dissonanze secondarie, come quelle, che derivano direttamente dalle Triadi già dimostrate.

Delle dissonanze secondarie

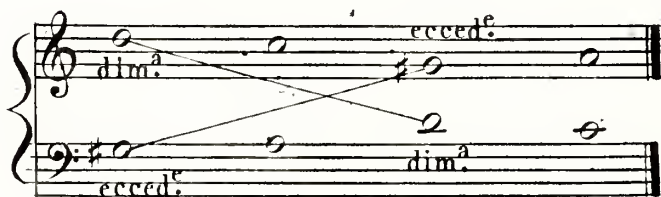
Sono dissonanze secondarie tutti quegli intervalli eccedenti e diminuiti, che stanno al di sotto della settima minore, come per esempio la 2.^a eccedente, la 3.^a diminuita, la 4.^a diminuita, la 4.^a eccedente, la 5.^a diminuita, la 5.^a eccedente, la 6.^a eccedente, e la 7.^a diminuita. Da questo novero si vede chiaramente, che quattro sono le eccedenti, cioè, la 2.^a la 4.^a la 5.^a e la 6.^a, e quattro le diminuite, cioè, la 3.^a la 4.^a la 5.^a e la 7.^a. Elleno non hanno alcun obbligo di preparazione, perchè tutte / eccettuata la 5.^a eccedente ed il suo complemento all'ottava / servono alla costituzione del Modo; ma hanno bensì un doppio obbligo di risoluzione, perchè non può trovarsi un intervallo eccedente nella parte superiore / eccettuata la detta 5.^a eccedente / che non abbia il suo contrapposto inferiore diminuito, o viceversa. Risolvendo quindi naturalmente le quattro dissonanze eccedenti, saranno desse forzate ad ascendere di un semitono maggiore, e le quattro diminuite / sempre eccettuato il complemento della 5.^a eccedente / saranno dolcemente forzate a discendere di semitono maggiore, o di tuono.

Risoluzione naturale della 5.^a diminuita, e suo complemento.

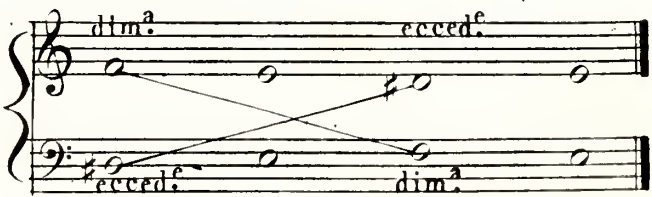
5.^a diminuita risolvete in 3.^a maggiore, e 4.^a eccedente suo complemento risolvete in 6.^a minore.



5.^a diminuita risolvete in 3.^a minore, e 4.^a eccedente suo complemento risolvete in 6.^a maggiore.

Risoluzione naturale della 3.^a diminuita, e suo complemento.

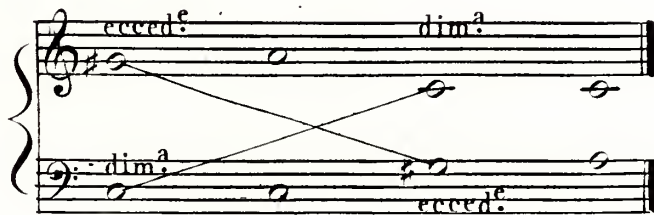
3.^a diminuita risolta in unisono, ovvero 8.^a e 6.^a eccedente, suo complemento risoluto in 8.^a



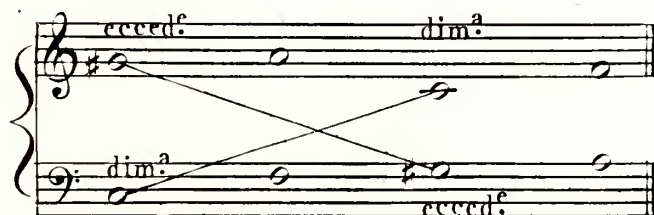
Risoluzione della 5.^a eccedente, e suo complemento.

Il contrapposto diminuito della 5.^a eccedente, discendendo di grado, trova un suono non consonante, e fa perciò eccezione alla regola, o arrestandosi, o ascendendo di quarta, o quinta in giù, ovvero discendendo di terza. Esempj.

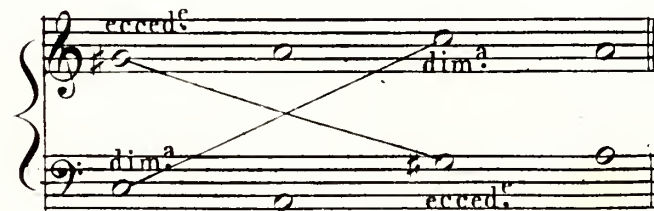
5.^a eccedente risolta in 6.^a maggiore, e 4.^a diminuita, suo complemento, risolta in 3.^a minore.



5.^a eccedente risolta in 3.^a maggiore, e 4.^a diminuita, suo complemento, risolta in 6.^a minore.



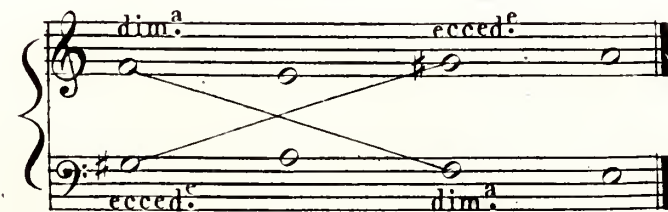
5.^a eccedente risolta in 8.^a, e 4.^a diminuita, suo complemento, risolta in unisono, o in 8.^a



Risoluzione naturale della 7.^a diminuita, e suo complemento.

Benchè la 7.^a diminuita derivi dall'addizione di una terza alla Triade semidia-tonica, e non da alcuna delle Triadi già dimostrate, nonostante, sentendo essa ed il suo complemento i doveri delle dissonanze secondarie, sarà da me annoverata fra queste, onde compiere così il numero di otto sopra indicato.

7.^a diminuita risolta in 5.^a, e 2.^a eccedente, suo complemento risoluto in 4.^a



CAPITOLO QUINTO

Della costituzione del Modo

Il Modo viene costituito dalle Triadi dissonanti, cioè dall' anomala diatonica, dalla semidiatonica, dalle cromatiche, e dalla Triade armonica, come si vedrà in progresso.

Per rendere intanto più pronta la cognizione della natura del Modo, io stimo opportuno di qui assegnare alcuni termini indicanti l' effetto di quegli accordi, o note che lo costituiscono, chiamandoli cioè, *Tonica*, *Sensibile*, e *Producente*, e penso altresì che sia necessario di adottare nella numerica segnatura alcuni segni da porsi avanti, o sotto, o a traverso del numero, affine di far conoscere sull' istante il Modo, in cui l' accompagnatore si trova.

Chiamerò adunque *Tonica* la prima del Modo, perchè nel suo complesso armonico la terza maggiore, o minore, lo determina se non in tutto, almeno in gran parte.

Tonica magg.^a Tonica min.^a

Chiamerò *sensibile* la settima maggiore del Modo, per quella sua naturale tendenza all' ottava o *Tonica*, tendenza comune a tutti gl' intervalli eccedenti.

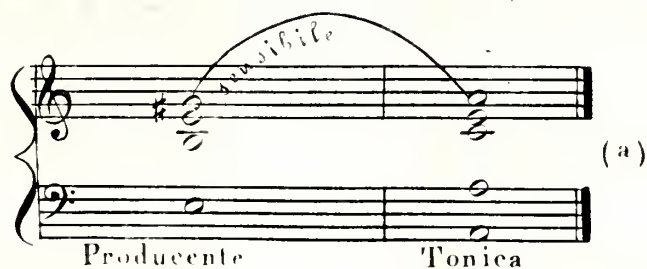
Scala del Modo magg.^a Scala del Modo min.^a

Chiamerò poi *produttore* la quinta del Modo con Triade armonica, quando però la *sensibile* sua terza maggiore sia forzata o dalla cantilena, o dalla dissonanza, ad ascendere sulla *Tonica*, forza, che spinge il basso a produrre il Modo, saltando di quarta in su, o di quinta in giù, salto proprio del basso generatore, dal quale vien determinato pienamente il Modo, e da cui prende origine la così detta *cadenza*. Esemplj.

Modo magg.^e costituito da due Triadi armoniche.

(a) La *Tonica* non avrà numero se non quando escirà dai Modi analoghi, ed in allora si metterà un 3 ovvero il solo #, ♭, o ♮, indicante la terza maggiore o minore.

Modo minore costituito da una Triade armonica, ed una minore.

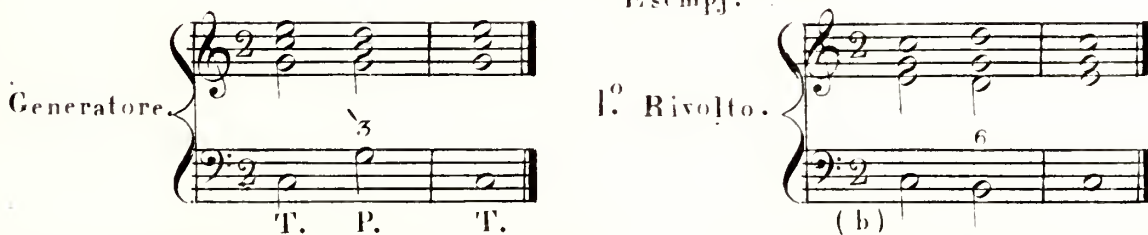


La producente è quella sola, che possa arrogarsi il diritto di proporre la cadenza finale, ma non già la facoltà esclusiva di costituire il Modo, perchè la stessa facoltà è data a suoi rivolti non che alle altre Triadi, / la minore eccezzuata, / o sole, o coll'addizione di una terza unitamente ai loro rivolti, come ben si vedrà in progresso. Prima d'inoltrarmi però alla dimostrazione degli accordi costituenti il Modo, devo avvertire che questi, quantunque si debbano trovare nel tempo debole, tuttavia potranno ancora trovarsi nel tempo forte, ad eccezione però della cadenza.

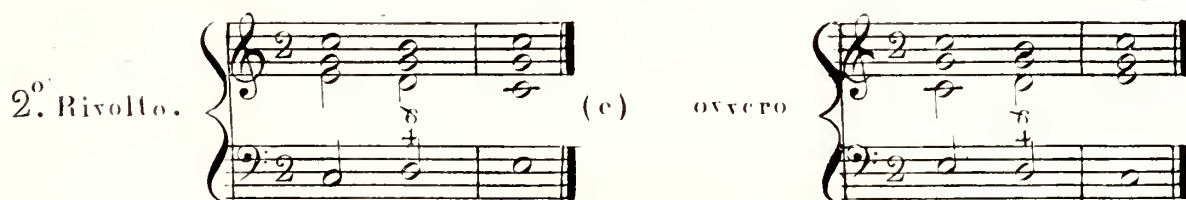
Della producente.

L'accordo della producente prende luogo sulla quinta per cadere sulla Tonica maggiore e minore, non che sulla seconda, per posare sulla quinta di ambedue i Modi.

Esempj.



Se si rifletterà che questo primo rivolto sta sulla nota sensibile, si vedrà chiaramente che egli è costretto ad ascendere sulla Tonica; come altresì bisognerà osservare di evitare per quanto si può la nota sensibile fra le parti, e rinforzare piuttosto la sesta o terza del basso, qualora non siavi la dissonanza da risolvere.



(a) La Producente di semplice Triade armonica, ancorchè si trovi su i Modi estranei al principale, avrà un solo 3 con una lineetta, la quale indica la nota sensibile.

(b) Il primo rivolto della Triade, sia producente, sia Tonica, o maggiore, o minore, avrà sempre per sua numerica segnatura il 6, il quale suppone la 3^a.

(c) Il secondo rivolto avrà sul 8 una lineetta, la quale indica la nota sensibile.

Generator

1.^o Rivolto

2.^o Rivolto

ovvero

Detailed description: This block contains four musical staves. The first two staves are grouped as 'Generator' and '1.^o Rivolto'. The first staff shows a triad with notes G, B, D. The second staff shows the first inversion with notes B, D, G and a '3' above the G. The third and fourth staves are grouped as '2.^o Rivolto' and 'ovvero'. The third staff shows the second inversion with notes D, G, B and a '6' above the B. The fourth staff shows the same second inversion with notes G, B, D and a '4' below the G.

La seguente scomposizione della producente si trova sugli stessi gradi della precedente, salvo la quinta del Modo minore. Esempj

Generator

(a)

P. T.

Detailed description: A musical staff labeled 'Generator (a)' showing a triad with notes G, B, D. The bass line has notes G and B with a '3' above the G and an 'x 5' above the B. The notes G and B are labeled 'P.' and 'T.' respectively.

Sebbene questo accordo cromatico da alcuni sia preso di posta, nondimeno io credo conveniente di farlo precedere dall' accordo consonante, affine di memorare non solo quanto di quella sua asprezza.

1.^o Rivolto

2.^o Rivolto

Detailed description: Two musical staves. The first is labeled '1.^o Rivolto' and shows a triad with notes B, D, G. The bass line has notes B and D with a '6' above the B and a '# 3' above the D. The second is labeled '2.^o Rivolto' and shows a triad with notes D, G, B. The bass line has notes D and G with a '6' above the D and a '+' above the G.

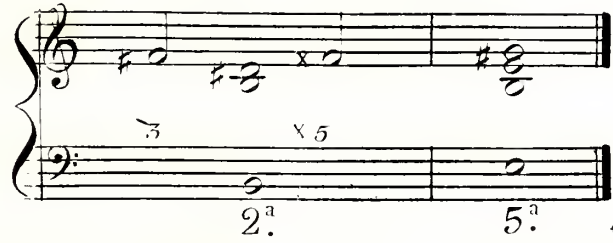
Il presente accordo non potrà aver luogo sulla quinta del Modo minore, perché l'alterazione alla quinta della Triade andrebbe a preoccupare il luogo della necessaria risoluzione sulla terza minore. Esempio

P. T.

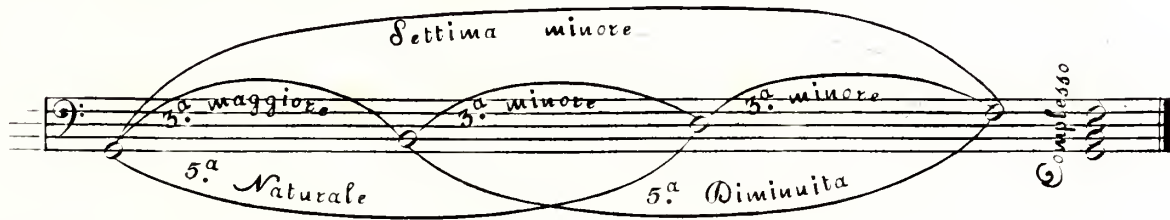
Detailed description: A musical staff showing a triad with notes G, B, D. The bass line has notes G and B with a '3' above the G and an 'x 5' above the B. The notes G and B are labeled 'P.' and 'T.' respectively. The word 'omolog' is written above the notes.

(a) I numeri rappresentanti gl' intervalli eccedenti, avranno una crocetta alla loro sinistra, ed i diminuiti, una linea sottoposta al numero stesso. La x 5.^a suppone la 3.^a maggiore, o nota sensibile.

Potra' pero' trovarsi sulla seconda dell' istesso modo, perche' l' accordo di risoluzione sulla quinta ha la terza maggiore. Esempio.



Quantunque non sia questo il luogo destinato a dimostrare le addizioni sopra le Triadi, nondimeno trovando che sopra la Triade producente vi sta una terza minore in distanza di settima minore col generatore, che aggiunge robustezza all' accordo, e che, sebbene dissonanza, puo' prendersi di posta, essendo soltanto obbligata alla risoluzione, come le dissonanze secondarie; così non tralascero' di qui porre la detta 3ª minore, affinche' venghi dimostrato intieramente l' uso della producente. Eccone la formola, da cui si scorge che la settima minore viene doppiamente obbligata alla risoluzione, tanto contro il generatore, come settima, quanto contro la nota sensibile, come quinta diminuita.



Non ostante questa addizione, il generatore prende sempre luogo sui gradi gia' indicati. Eccone l' uso.



(a) Il 7 con una linea a traverso presuppone la 3ª e la 5ª naturale: La 5ª e la 6ª minore, nel primo rivolto, presuppouono la 3ª minore: nel 2º rivolto il 6 presuppone la 3ª minore, e la 4ª naturale; e la x4ª colla premessa crocetta indicante la sensibile nel terzo rivolto presuppone la 2ª maggiore, e la 6ª maggiore.

Generator

1.^o Rivolto

2.^o Rivolto

T P T

ovvero

3.^o Rivolto

Lo stesso accordo alterato nella sua quinta.

Generator

1.^o Rivolto

(a) P T

2.^o Rivolto

3.^o Rivolto

(b)

L'accordo stesso potrà aver luogo nel Modo minore coll'eccezione poc' anzi indicata.

Della Triade apparente anomala, sua scomposizione, e addizione.

La Triade apparente anomala, come accordo costituente il Modo, e' dissonante, e come tale prende luogo sulla sensibile, e sulla quarta alterata del Modo maggiore.

Generator

1.^o Rivolto

(c) T S T

ovvero

2.^o Rivolto

(a) Si procui di tenere la $\times 5^a$ sopra, e la 7^a sotto, ond' evitare la dura collisione risultante dalla terza diminuita tra la $\times 5^a$ e la 7^a .

(b) Si tenghi la terza diminuita per lo meno alla distanza di decima.

(c) La 5^a presuppone la 3^a minore.

Scomposizione del medesimo accordo.

(a) *Generatore*
 (b) *1.º Rivolto*
 (c) *2.º Rivolto*

L'addizione a questa Triade di una terza maggiore, che relativamente al generatore è una settima minore, potendosi prendere di posta, e facendo parte degli accordi costituenti il Modo, viene qui dimostrata, quantunque come dissonanza primaria non ne sembri il luogo. Eccone la formola.

3.^a minore
 5.^a diminuita
 7.^a minore
 3.^a minore
 3.^a maggiore
 5.^a naturale
 complesso

Quest' accordo si mantiene sui gradi già indicati per la sola Triade. Eccone l'uso.

(a) *Generatore*
 (b) *1.º Rivolto*
 (c) *2.º Rivolto*
 (d) *3.º Rivolto*
 (e) *4.º Rivolto*

- (a) Si badi bene di far trovare la 3.^a maggiore sopra e la 5.^a sotto ad oggetto di schivare la durezza derivante dalla 3.^a diminuita.
- (b) Il ♯ con due linee a traverso presuppone la 5.^a e la 3.^a minore: nel primo rivolto la 5.^a e la 6.^a presuppungono la 3.^a minore: nel secondo rivolto la 3.^a maggiore, e la $\times 4$ presuppungono la 6.^a maggiore; e nel terzo rivolto la ♯ tagliata indicante la sensibile, e la 4.^a naturale presuppungono la 6.^a minore.
- (c) Converrà tenere la quinta sopra, e la sesta sotto, affine di avere fra le parti l'intervallo di settima piuttosto che la seconda, suo complemento, il quale apporta troppa durezza.
- (d) Qui fa d'uopo tenere la 3.^a sopra, ed il tritono sotto per la ragione anzidetta.
- (e) Si mostrerà più oltre la maniera di togliere a questo rivolto non so quanto della propria durezza, e di dargli una più lodevole risoluzione.

Lo stesso accordo scomposto nella sua Triade

The diagram illustrates the decomposition of a triad into its constituent intervals and their inversions. It consists of four pairs of staves, each pair representing a different interval or inversion:

- Generatore:** Shows the original triad with intervals of 7 (major seventh) and $\frac{7}{3}$ (minor seventh).
- 1.^o Rivolto:** Shows the first inversion with intervals of $\frac{5}{3}$ (minor third) and $\frac{5}{5}$ (perfect fifth).
- 2.^o Rivolto:** Shows the second inversion with intervals of $\frac{4}{3}$ (major third), $\frac{4}{5}$ (minor third), and 6 (octave).
- 3.^o Rivolto:** Shows the third inversion with intervals of $\frac{4}{2}$ (major second) and $\frac{6}{2}$ (minor second).

Della Triade semidiatonica, sua scomposizione, e addizione.

La Triade semidiatonica è dissonante, allorché prende posto sulla sensibile, e quarta alterata del Modo minore

The diagram illustrates the decomposition of a semidiatonic triad into its constituent intervals and their inversions. It consists of four pairs of staves, each pair representing a different interval or inversion:

- Generatore (a):** Shows the original triad with intervals of T (Tonica), S (Sensibile), and T (Tonica).
- 1.^o Rivolto:** Shows the first inversion with intervals of 5 (quinta) and 3 (terza).
- 2.^o Rivolto:** Shows the second inversion with intervals of 6 (sesta) and 3 (terza).
- 3.^o Rivolto:** Shows the third inversion with intervals of 4 (quarta) and 6 (sesta).

Scomposizione della medesima Triade sulla quarta alterata

The diagram illustrates the decomposition of a triad on an altered fourth into its constituent intervals and their inversions. It consists of three pairs of staves, each pair representing a different interval or inversion:

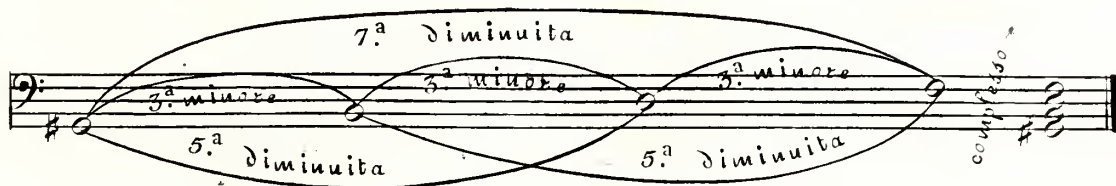
- Generatore (b):** Shows the original triad with intervals of 5 (quinta) and $\frac{5}{3}$ (terza minore).
- 1.^o Rivolto:** Shows the first inversion with intervals of $\frac{6}{3}$ (terza minore) and 6 (sesta).
- 2.^o Rivolto:** Shows the second inversion with intervals of $\frac{6}{4}$ (quarta alterata) and 6 (sesta).

(a) La $\frac{5}{3}$ presuppone la 3.^a minore.

(b) Questa scomposizione si usa a preferenza sulla quarta alterata, piuttosto che sulla sensibile, perchè la risoluzione sulla quinta con 3.^a maggiore toglie la cattiva corodica relazione di 4.^a diminuita, o 5.^a eccedente, che nascerebbe inevitabilmente, risolvendo sulla Tonica con 3.^a min.

(c) Si osservi bene che la $\times 4$ dovrà trovarsi di sopra, e la 6.^a minore di sotto, onde evitare il duro contatto della $\frac{3}{3}$. Con questa avvertenza si potrà prendere di posta il 2.^o rivolto.

La precedente Triade, e sua scomposizione, non menochè le Triadi producente, ed apparente diatonica, ammettono l'addizione di una terza minore, che in confronto del generatore è una settima diminuita; e che, non essendo soggetta a preparazione, sta essa pure nel novero degli accordi dissonanti costituenti il Modo. Eccone la formola.



Da ciò si fa manifesto che la settima diminuita è doppiamente obbligata alla risoluzione, trovandosi tale col generatore, e quinta diminuita colla prima terza della Triade. I gradi poi, che verranno occupati dall'accordo di settima diminuita, saranno gl'istessi della Triade che le serve di base. Eccone l'uso.

Generatore (a)		1º Rivolto	
2º Rivolto		5º Rivolto	

Lo stesso accordo colla scomposizione già dimostrata sulla 4ª alterata del Modo.

Generatore (b)		1º Rivolto	
2º Rivolto		3º Rivolto	

(a) Il 7. col sottoposto taglio presuppone la 5ª, e la 3ª minore: nel primo rivolto la 6ª e la 5ª presuppongono la 3ª minore: nel secondo rivolto la 3ª minore, e la x4ª presuppongono la 6ª maggiore; e nel terzo rivolto la x2ª e la x4ª presuppongono la 6ª maggiore.

(b) Le Scuole moderne permettono concordemente le quinte di mezo retto così su questo accordo generatore cromatico, come ne' suoi rivolti, semprechè non si trovino fra le parti estreme.

Ecco presentati consecutivamente gli accordi atti alla costituzione del Modo, i quali sono, la Triade armonica, scomposta, e addizionata; la Triade apparente anomala o diatonica, scomposta, e addizionata; e finalmente la Triade semidiatonica, scomposta, e addizionata. Da tutto ciò ne risultano sei Triadi, e sei accordi di settima, che unitamente ai loro rivolti ascendono al numero di 42 armonie. Se poi aggiungeremo a queste, non la Triade armonica già annoverata, ma la Triade minore co' suoi rivolti, troveremo ancora tre altre armonie, che portano il numero a 45.

Allorché il giovine accompagnatore trasporterà su tutti i Modi ciò che io ho soltanto dimostrato nel Modo maggiore *Do* e *La* suo somigliante, egli ne ricaverà non solamente sommo vantaggio per ciò che riguarda la pratica materiale, ma si troverà altresì capace di render ragione di quello che fa, non potendosi mettere in dubbio che la familiare costituzione del Modo non sia per l'accompagnatore il migliore, e più certo indirizzo. Ora si abbia ben presente che ogni qualunque accordo costituente il Modo, sia generatore, sia rivolto si potrà, benché dissonante, prendere di posta, eccettuatine quelli su cui ho creduto fare qualche eccezione, affine di scemarne l'asprezza.

Si rifletta inoltre che l'accordo costituente il Modo, per quanto ci sia dissonante, viene tollerato dall'udito con altrettanta sofferenza, quant'è la lusinga di poter riposare sull'accordo consonante di risoluzione, che naturalmente gli vien dopo: lusinga, che in noi proviene direttamente dalla forte sensazione della nota sensibile, la quale attirando a sé gran parte dell'attenzione, apporta eziandio la piacevole idea della naturale sua risoluzione.

Prima di far conoscere alcuni circoli armonici col solo basso numerico, i quali serviranno di grande giovamento per la pratica della costituzione del Modo, farò precedere la cognizione dei Moti, della Concatenazione, e delle Relazioni, cose tutte necessarie per il buon ordine delle parti, e pel buon effetto.

Del Moto armonico

Il moto armonico si divide in tre specie, cioè in moto retto, moto contrario, e moto obliquo. Il moto retto è quello in cui le parti si sieguono per via retta ascendendo, o discendendo per intervalli congiunti, o disgiunti, come appare dal seguente esempio.

Moto retto

Altro esempio

Il moto contrario è quello, ove una parte ascende, mentre l'altra discende per intervalli congiunti, o disgiunti. Esempio.

Moto contrario

Altro esempio, in cui sono riuniti i due moti precedenti.

Il moto obliquo è quello, in cui una parte resta immobile, mentre l'altra s'aggira per intervalli congiunti, o disgiunti.

Moto obliquo

Altro esempio, in cui sono riuniti tutti tre i moti.

Altro esempio



Fra i movimenti di sopra allegati, il moto contrario è quello, che unanimamente viene considerato il migliore, perchè, oltre alla particolarità di servire all'ordine delle parti, all'eleganza, e varietà dell'armonia, egli è un mezzo certo per isfuggire le quinte e le ottave di moto retto, le quali sono severamente vietate non tanto per la loro snervatezza, o disgustoso effetto, quanto perchè non apportano all'udito la tanto desiderata varietà di concerto; varietà, che ottimamente si ottiene dalle terze, e dalle seste di moto retto, perchè progrediscono incessantemente da maggiori a minori.

Esempj.



L'Accompagnatore userà lodevolmente le ottave successive, quando sia per rinforzare la guida o basso, onde sostenere con maggior forza l'armonia, o melodia soprastante; nè saprei biasimare le quinte e le ottave, non manifeste però, allorchè fosse per raddoppiare l'accordo, come viene espresso dal Gasparini nel suo *Armonico pratico al Cembalo* dove, al capo ottavo, dice a nome del Ruettino: *Per altro non si biasima l'empire o raddoppiare più che si può le consonanze; nè si osserva così esattamente che nel mezzo non vi siano le ottave e le quinte, benchè procedino con l'istesso moto, perchè si suppone siano salvate col cambiamento delle parti, come nelle composizioni a 5. a 6. a 8. voci dove le parti composte si raddoppiano le consonanze una coll'altra, ma cangiandosi in modo che tra di loro non vi siano disordini proibiti dalle buone regole del contrapunto. Le quinte, e le ottave di moto contrario si potranno usare senza scrupolo, come negli esempj seguenti.*

Le quinte di moto retto, ma di diversa specie, come per esempio la quinta naturale e poi la diminuita, non sono comprese nel divieto poc' anzi inculcato, allorquando si progredisca dalla Tonica alla Sensibile, o dalla quinta alla quarta alterata.

Esempj.

Non saranno però tollerate per ordine inverso, attesoche' la quinta diminuita vuole la sua risoluzione naturale. Esempio.

Saranno bensì permesse di moto contrario, come ne' seguenti esempj.

Il rigorismo contro le quinte e le ottave di moto retto, e' stato tale nelle passate Scuole, che si e' voluto perfino togliere la liberta' alle consonanze, dando per precetto di non passare da una 5.^a ad un 8.^a, da una 6.^a ad un 8.^a, da una 5.^a ad un 8.^a, da un 8.^a ad una 5.^a, da una 6.^a ad una 5.^a,

da una 3.^a ad una 5.^a, e tutto ciò per evitare le cosiddette quinte ed ottave implicite, o sottintese. Esempj.



Osservando bene questo precetto, trovo che sarà degno di lode quel compositore scolastico, e quell'accompagnatore, che cercheranno di osservarlo, non già per il preteso dubbio delle quinte ed ottave, ma bensì per il buono e vario effetto che risulta dal moto contrario; mezzo con cui si adempie al precetto. Ma il compositore di gusto, e l'accompagnatore di partitura, potranno prevalersi di queste piacevolissime consonanze progressive, tenendo in non cale le quinte e le ottave, più immaginarie che vere. Eccone di nuovo gli esempj



Della concatenazione armonica.

La concatenazione armonica viene fortemente raccomandata da' nostri piu' accreditati Maestri, perchè da lei deriva una regolare progressione d'accordi, non che una buona disposizione di parti. La concatenazione fra le parti ha luogo, allorchè il basso o generatore, o sensibile, procede di tal maniera che uno, due, e talora tre suoni componenti un' accordo, rimangono fissi nell' accordo successivo. Vi è concatenazione, per esempio, fra gli accordi della Tonica, e della quinta del Modo, perchè la quinta del primo rimane ottava del secondo.



Vi è tra la Tonica e la quarta del Modo, perché l'ottava del primo diviene quinta dell'altro:

Vi è tra la Tonica e la terza del Modo, poiché la terza e la quinta del primo accordo restano ottava e terza del secondo:

Vi è concatenazione tra la Tonica, e la sesta del Modo, poiché la terza, e l'ottava del primo accordo divengono quinta, e terza del secondo:

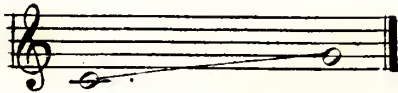
e finalmente vi è concatenazione da un' accordo all' altro, ogni qualvolta vengono introdotte e preparate le dissonanze, o sole, o accoppiate..

Altro esempio

Delle relazioni

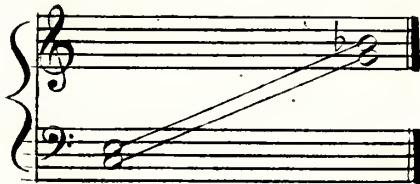
La relazione nasce dal rapporto, che hanno fra loro due suoni componenti un'intervallo considerato ne' suoi estremi. La relazione puo' essere *Monodica*, *Corodica*, *buona*, e *cattiva*. Ella e' *Monodica*, quando l'effetto proviene da una sola parte.

Esempio

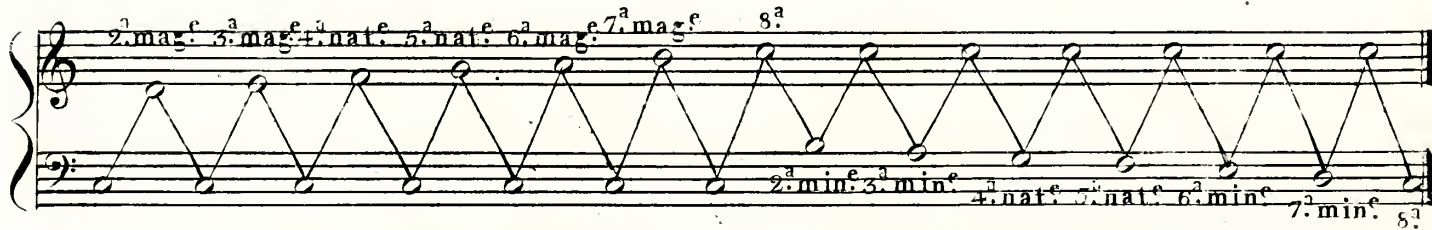


Ella e' *Corodica*, allorché l'intervallo si trova fra due, o piu' parti.

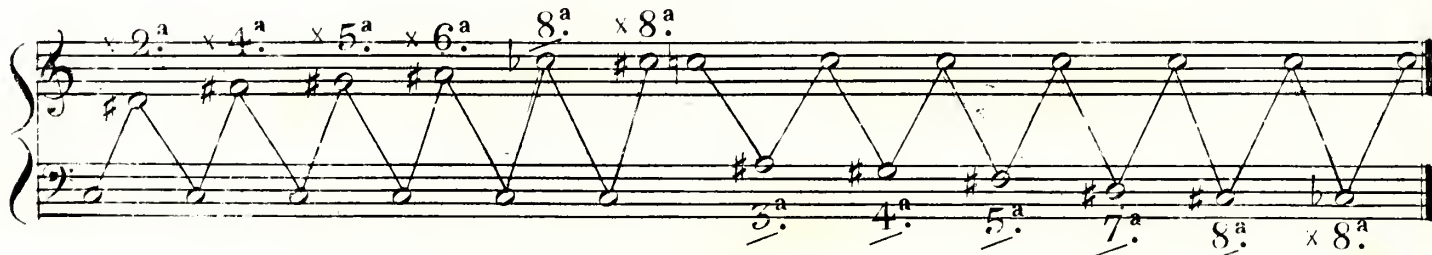
Esempio



La relazione sara' buona, allorquando l'intervallo sara' maggiore, o minore, come dai seguenti intervalli diatonici.



La relazione e' cattiva, allorché l'intervallo e' eccedente, o diminuito. Esempio.



Queste cattive relazioni riusciranno di molto men moleste all'udito, allorché si avra' cura di sfuggirle manifeste, col soprappor loro un suono, il quale, attraendo a se gran parte dell'attenzione, viene cosi a diminuire l'asprezza della cattiva relazione a lui sottoposta. Esempj.



x 8^a. manifesta

Altro esempio

Di tutte le corodiche cattive relazioni sin qui dimostrate, quelle che meritano maggiore circospezione, sono le ottave diminuite, e le eccedenti, poichè apportano un'indicibile molestia all'udito. Ma ciò basti intorno alle relazioni, e veniamo di nuovo alla costituzione de' Modi analoghi, e de' circoli summenzionati.

Modi analoghi di *Do* maggiore, e *La* suo somigliante, costituiti dalla Triade producente, o dalla di lei settima, od anche da ambedue gli accordi consecutivamente, qualunque sia il primo.

Esempj.

Do Maggiore
principale

1.^o Rivolto sulla
sensibile del Modo

2.^o Rivolto sulla
seconda del Modo

3.^o Rivolto sulla
quarta del Modo

Altra
maniera

1.^o Rivolto

2.^o Rivolto

3.^o Rivolto

(a) Una convenzione inveterata, già passata in precetto, vuole che la prima stabile modulazione del Modo maggiore principale sia alla quinta, e nel modo minore alla terza, lasciando al compositore un pieno arbitrio sulla scelta degli altri analoghi.

(b) Della suavità di questo 2.^o rivolto della Triade se ne parlerà più oltre.

La Minore principale

1° Rivolto

2° Rivolto

3° Rivolto

Altra maniera

1° Rivolto

2° Rivolto

3° Rivolto

Modi analoghi costituiti dalle Triadi apparenti diatoniche, o semidiatoniche, e dalle loro settime diatoniche, o semidiatoniche, od anche da ambedue gli accordi consecutivamente, qualunque siasi il primo. Esempj.

Do Maggiore principale

1° Rivolto sulla seconda del Modo

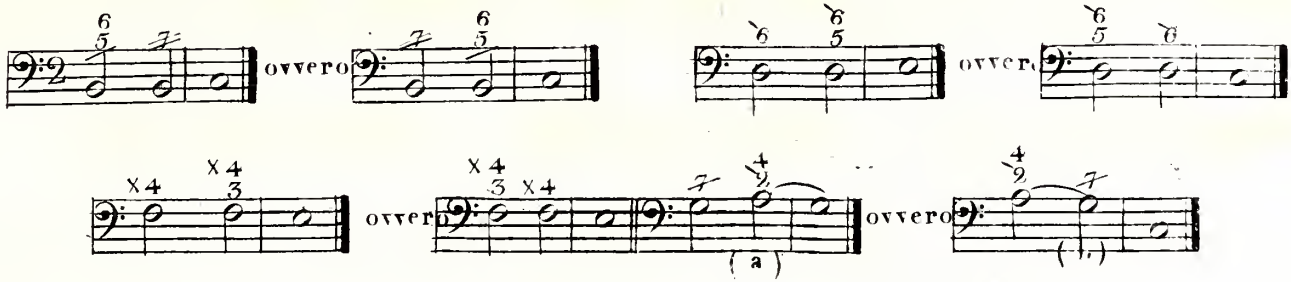
2° Rivolto sulla quarta del Modo

3° Rivolto sulla sesta del Modo

(a) Cattivo per le ragioni dette in addietro.
(b) Dipittoso soltanto nella sua risoluzione.

Sarà di molto giovamento per la pratica materiale, il prendere un Modo principale qualunque, e cercarne i suoi analoghi, costituendoli coi mezzi suindicati.

Trovandosi che la costituzione del Modo riesce vie più marcata, allorchè si progredisca da un primo rivolto di produttore ad un generatore di settima diatonica o semidiatonica, o viceversa, credo bene perciò di presentarne qui gli esempj, percorrendo i diversi rivolti de' menzionati generatori.



Essendosi accennata in addietro, non solo la durezza di questo terzo rivolto, ma cziandio la sua risoluzione non soddisfacente in quarta e sesta, ho dimostrato in quest'ultimo esempio migliorata la detta risoluzione, col portarla sul generatore di 7^a. Ora non resta che di menomare l'asprezza della percussione, preparando la dissonanza che sta nel basso, o col primo rivolto della Triade propria alla quarta del Modo, o col generatore della sesta del Modo stabilito, o da stabilirsi. Esemplj.



Altri esempj per il Modo minore



Ecco migliorata la risoluzione anche di questo terzo rivolto, il quale ha esso pure l'inconveniente di risolvere naturalmente in quarta e sesta

(a) Cattivo.

(b) Buono.

(c) Risoluzione sopportabile.

(d) Buona risoluzione.

Circolo armonico de' Modi maggiori per via di diesis col mezzo della Triade producente, o della di lei settima.

Generatore

1.^o Rivolto (a) 2.^o Rivolto 3.^o Rivolto

Altro per via di bemolli.

Generatore

1.^o Rivolto 2.^o Rivolto 3.^o Rivolto

Circolo de' Modi minori per via di diesis.

Generatore

1.^o Rivolto 2.^o Rivolto 3.^o Rivolto

Altro per via di bemolli.

Generatore

1.^o Rivolto 2.^o Rivolto

(a) Il giovane accompagnatore, proseguita' per tutto il circolo armonico questo, non meno che i seguenti rivolti, prendendo per guida il basso generatore.

1.^o Rivolto 2.^o Rivolto 3.^o Rivolto

Circolo armonico de' Modi maggiori e minori per via di diesis

Generatore

1.^o Rivolto 2.^o Rivolto 3.^o Rivolto

Altro per via di bemolli

Generatore

1.^o Rivolto 2.^o Rivolto 3.^o Rivolto

Altro circolo per via di diesis

Generatore

1.^o Rivolto 2.^o Rivolto 3.^o Rivolto

Altro per via di bemolli.

Generatore

1.^o Rivolto

2.^o Rivolto

3.^o Rivolto

Circolo armonico de' Modi maggiori per via di diesis col mezzo della Triade apparente diatonica, o della di lei settima.

Generatore

1.^o Rivolto

2.^o Rivolto

3.^o Rivolto

Altro per via di bemolli.

Generatore

1.^o Rivolto

2.^o Rivolto

3.^o Rivolto

Circolo de' Modi minori per via di diesis col mezzo della Triade apparente semidia-tonica, o della di lei settima.

Generatore

(a) Cattivo.

(b) Cattivo.

Circolo de' Modi maggiori, e minori per via di bemolli

Generatore

1.^o Rivolto 2.^o Rivolto 3.^o Rivolto

Altro per via di bemolli

Generatore

1.^o Rivolto 2.^o Rivolto 3.^o Rivolto

CAPITOLO SESTO

De' movimenti diatonici

La formazione della Scala diatonica è tale, che, avendo in se stessa la cattiva monodica relazione del tritono fra la quarta, e la sensibile, apporta per ciò alcune corodiche relazioni di $\times 4^a$, le quali, trovandosi in urto or con questa, ed or con quella Triade, fanno sì che, presa la progressione in complesso, ella è assolutamente cattiva, e prese alcune parti separatamente si trovano buone. Eccola.

Scala ascendente, o settime discendenti

Scala discendente, o settime ascendenti

Oltre le già indicate cattive relazioni di $\times 4^a$, che ad ogni tratto si fanno innanzi, vi sono altre due cagioni, da cui si desume più fortemente il disgustoso effetto della suallegata Scala di tanti generatori, e sono le seguenti. Primieramente ciò che tiene in buon ordine le parti, e rende piacevole il passaggio da un accordo all' altro, è la concatenazione armonica, e qui non v'è di sorta alcuna. Secondariamente, una progressione di otto generatori ascendenti, o discendenti di grado, non può che recar noja, non essendovi tra loro la tanto desiderata varietà di concerto. Da questi inconvenienti ne nasce adunque la necessità di fissare alla Scala altre armonie, che tolgino i suaccennati difetti, (a) e ne viene la regola, di non fare ascendere più di tre Triadi di grado, a meno che non trovinsi frammischiate coll' accordo costituente il Modo, il quale ne rattempra il disgusto; o che non le si aggiunga la dissonanza, la quale serve ad un tempo alla concatenazione, ed alla varietà di concerto. La stessa regola avverte altresì di non far discendere più di due generatori di grado, avendo sempre riguardo alle cattive corodiche relazioni del tritono. Ora, passando al primo rivolto della

(a) Viene generalmente adottata la regola dell'ottava, di cui in progresso si parlerà dippiamente.

Scala ascendente, e discendente, o settime discendenti, e ascendenti del Modo minore.

T 2ª 3ª 4ª 5ª 6ª 7ª 6ª 5ª 4ª 3ª 2ª T

Primo Rivolto

La Scala minore di generatori ascendenti riesce men dura della maggiore, perche' si abbatte spesso negli accordi, che costituiscono il Modo.

Movimenti di terze ascendenti e discendenti, o di sette discendenti, ed ascendenti nel Modo maggiore.

T 3ª 5ª 7ª 2ª 4ª 6ª T (a) T 6ª 4ª 2ª 7ª 5 3ª T

1º Rivolto

Per il Modo minore

T 3ª 5ª 7ª 2ª 4ª 6ª T T 6ª 4ª 2ª 7ª 5ª 3ª T

1º Rivolto

(a) Le regole d'accompagnamento insegnano a dar la Triade ai movimenti di terza in giu'

Sebbene le progressioni dei generatori ascendenti e discendenti di terza, si possano dir buone in ambedue le maniere, nondimeno l'orecchio non esita punto a preferire il passaggio di terza in giù, in ragione della di lei dolcezza, a quello di terza in su, alquanto aspro. Oltre ciò i passaggi della Triade apparente anomala nei movimenti di terza in giù sono tollerati, sia nel Modo maggiore, che nel minore, mentre quelli di terza in su sono assolutamente cattivi.

Movimenti di quarte ascendenti e discendenti, e di quinte discendenti ed ascendenti nel Modo maggiore.

1º Rivolto

Per il Modo minore

1º Rivolto

Fra tutti i movimenti suallegati, quello di quarta in su o quinta in giù è senza verun dubbio il migliore, perchè presenta maggior varietà di concerto, conservando la concatenazione armonica; perchè dà luogo alla preparazione e risoluzione di alcune dissonanze; perchè la Triade apparente progredisce lodevolmente; e perchè finalmente egli è il moto stesso della Cadenza. Ben diversamente risulta dal movimento di quarta in giù, o quinta in su, perchè alla mancanza del movimento proprio alla cadenza esso aggiugne l'inconveniente di portar male la Triade apparente.

(a) Le regole d'accompagnamento vogliono che la progressione de' movimenti di quarta in su o quinta in giù sia accompagnata dalla Triade, o unitamente alla settima sua prima addizione.

diatonica, e semidiatonica. Qui si presenta opportuno il luogo in cui, ricapitolando i movimenti suallegati, vengo a dimostrare sotto quanti diversi aspetti si presentano le Triadi apparenti diatonica, e semidiatonica.

Nella prima progressione di grado ascendente del Modo maggiore e minore, esse sono dissonanti, perchè hanno non solo l'obbligo di ascendere di semitono maggiore, come note sensibili, ma obbligano altresì le loro quinte diminuite a discendere secondo la regola delle dissonanze secondarie. Esempj

Triade apparente diatonica, dissonante

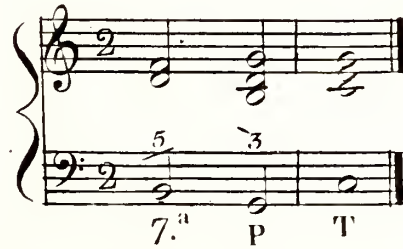


Triade apparente semidiatonica, dissonante

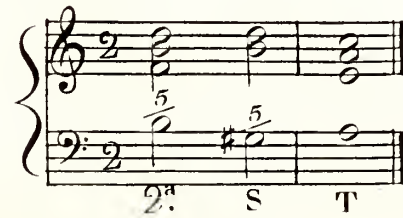


Nella progressione di terza in giù la Triade apparente diatonica, nel modo maggiore, si porta sulla quinta, e nel Modo minore si porta sulla Triade semidiatonica, e questa sulla quinta, svincolando in tal maniera non meno loro stesse, che le loro quinte diminuite dall'obbligo della risoluzione, e prendendo perciò il contegno di accordi consonanti. Esempj

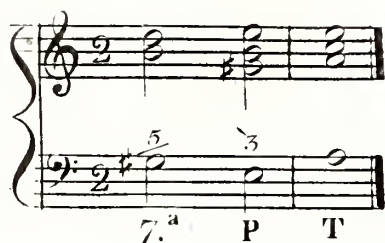
Triade apparente diatonica, consonante



Triade apparente diatonica, consonante



Triade apparente semidiatonica consonante

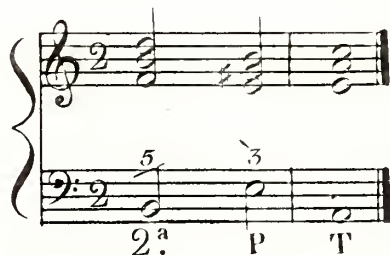


Nella progressione di quarta in su, nel Modo maggiore, la Triade apparente diatonica si porta sulla terza del Modo, e nel minore sulla quinta, svincolandosi egualmente da qualunque siasi obbligo. Esempj

Triade apparente diatonica consonante



Triade apparente diatonica consonante

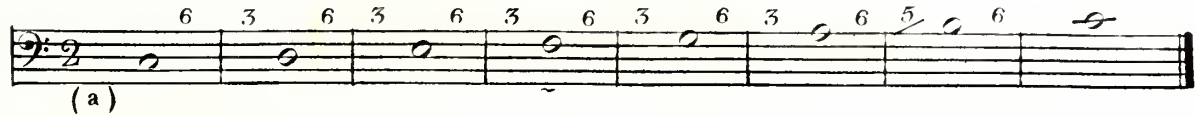


Ora, quando le Triadi apparenti diatonica, e semidiatonica si porteranno sulla Tonica, saranno denominate sensibili; quando la diatonica si porterà sulla terza, o quinta del Modo maggiore, sarà denominata settima in ragione del grado che occupa; quando precederà la Triade semidiatonica, o la producente del Modo minore, sarà seconda; e così la Triade semidiatonica sarà denominata settima, allorchè si porterà sulla producente del Modo minore. Egli è adunque in forza di queste trasmigrazioni di consonanti in dissonanti, ch'elleno sono chiamate anomale.

Ritornando ai tre movimenti diatonici, farò riflettere che dalla riunione di quelli, che sono stati considerati migliori, ne derivano alcuni altri bastantemente plausibili, come per esempio: dal movimento di terza in giù e quarta in su, ne viene la seguente progressione.



ovvero



(a)

Dal movimento di terza in su, grado in su, e terza in giù ne risulta la seguente progressione



ovvero



(b)

oppure



Dal movimento di terza in giù, e grado in su ne nasce la seguente progressione



ovvero



(c)

Dal movimento di quarta in giù e grado in su ne nasce la seguente progressione



ovvero



(d)

Dal movimento di quinta in su e quarta in giù ne risulta la seguente progressione, la quale viene mutilata a cagione delle cattive relazioni che nascerebbero, passando dalla terza alla settima, e da questa alla quarta.



ovvero



- (a) Buona maniera di accompagnare la Scala ascendente.
- (b) Altra egualmente buona.
- (c) Questa Scala discendente, che colla Triade e primo rivolto non appaga troppo l'udito, si troverà migliore coll'aggiunzione della settima alla Triade.
- (d) Altra maggior parte della Scala discendente, e di buon appetto.

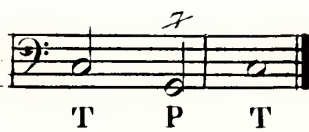
Dal movimento di quarta in su , e grado in su ne viene la seguente progressione mutilata per la ragione poc' anzi riferita.



Molte sarebbero le combinazioni de' movimenti diatonici , se la Scala non contenesse l'enunciato difetto originale , per il quale alcuni movimenti si fanno assolutamente impraticabili.

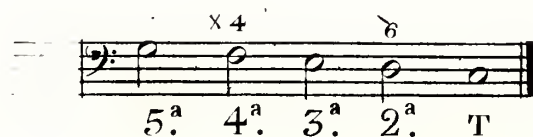
Convorrà ritornare sulla già dimostrata Scala avente per ogni grado la Triade , per additarne di nuovo gl'inconvenienti , e per far conoscere colla susseguente analisi i mezzi con cui si potranno evitare. Partendo adunque dal ripetuto principio , che l'udito non sente cosa , che gli sia più grata della costituzione del Modo , poichè gli apporta in un punto l'idea del ritmo , della frase , e della veracità del Modo stesso , dirò che il passaggio , non solamente il più naturale , ma il più desiderato dall'udito , è quello dalla Tonica alla producente , e necessariamente , da questa alla prima ; oppure dalla Tonica alla Sensibile , e da questa forzatamente a quella.

Esempio



La producente , in mezzo alla Tonica , somministra ne' suoi rivolti le armonie fissate dalla notissima regola dell'ottava alla Sensibile , alla seconda discendente ed ascendente , alla Quarta discendente , alla Quinta ascendente , e discendente , però colla sola Triade , ed in fine , in forza della necessaria risoluzione sull'accordo della Tonica , anche alla Terza ascendente , e discendente .

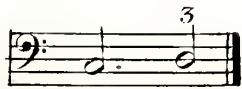
Eccone gli esempj



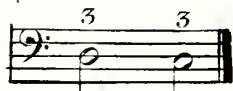
Altra maniera , col mezzo della Triade diatonica , o colla di lei settima , non considerata nella regola dell'ottava .



Cio' premesso, vengo a far conoscere che il passaggio dalla Tonica alla Triade della 2.^a è buono,



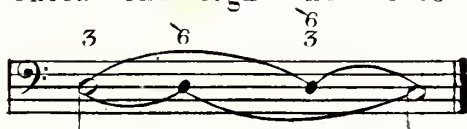
ma che viceversa da questa a quella è cattivo,



come lo è pure dalla Triade della 2.^a a quella della 3.^a,



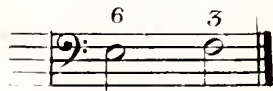
in ragione della relazione del tritono; cosicchè fa d'uopo interporre un' accordo fra la Triade della 2.^a, e la Tonica che legghi non solo con queste,



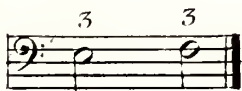
ma che cada necessariamente nel primo rivolto della Tonica sulla 3.^a



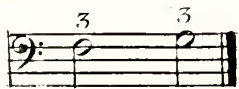
Trovandosi questo rivolto sulla 5.^a, il passaggio dalla Triade della 4.^a sarà ottimo;



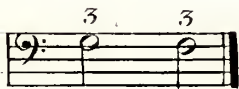
e con esso si verrà ad isfuggire il pessimo passaggio, che trovasi dalla Triade della 3.^a a quella della 4.^a



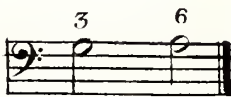
Dalla Triade della 4.^a alla 5.^a, sebbene vi sia il difetto del tritono, tuttavia l'urto è molto meno sensibile in ragione della lusinga, di cui vien compiaciuto l'udito dall'impressione di un accordo, che ne costituisce il Modo.



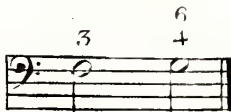
Ben diversamente accade, portando questi generatori per ordine inverso, perchè, passando dalla quinta, che ha un'affinità immediata colla Tonica, alla 4.^a che lascia in sospenso l'udito, la cattiva relazione del tritono si manifesta fortissimamente.



Questa progressione fondamentale viene però adottata dalla regola dell'ottava, assegnando alla quinta la Triade, ed alla 6^a il primo rivolto della 4^a.



Dalla 4^a alla 5^a sarà tolta qualunque cattiva relazione del tritono, qualora si passi dalla Triade della 4^a alla 5^a col secondo rivolto della Tonica;



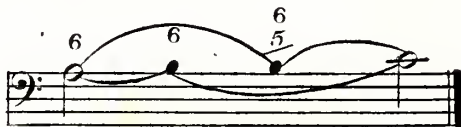
come pure sarà buono il passaggio da questo 2^o rivolto sulla 5^a alla 6^a colla propria Triade,



ovvero col primo rivolto della quarta sulla sesta.



Partendo quindi da questo primo rivolto, sarà buono il passaggio, diggià adottato dalla regola dell'ottava, che dà il primo rivolto, o di sola Triade, o di settima producente alla sensibile.



Sarà egualmente buono allorché passerà o sulla sola Triade, o settima diatonica.

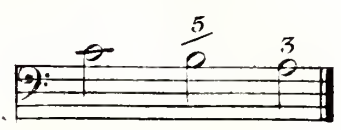


Trovandosi fra le Triadi proprie della 4^a, 5^a, 6^a, 7^a, ed 8^a, o Tonica, due accordi atti alla costituzione del Modo, ne viene perciò che sarà buono il passaggio dalla 4^a alla 5^a com'è stato comprovato; sarà buono dalla 5^a alla 6^a, non apportando nessuna cattiva relazione; e sarà buono dalla 6^a alla sensibile, come accordo costituente il Modo.

Esempio



Nella Scala discendente si osserverà, che la Tonica passa plausibilmente sulla Triade apparente diatonica, qualora questa ascenda di nuovo sulla Tonica; ma che, portando la Triade apparente sulla sesta, il passaggio diviene cattivo in ragione della quinta diminuita non risolta secondo il dovere.



Dunque la Tonica passerà bene sulla 7.^a, allorchè questa avrà il primo rivolto della 5.^a, il quale passa poi ottimamente sulla Triade della 6.^a.



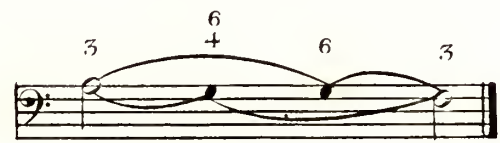
Il passaggio dalla 6.^a alla 5.^a sarà buono, ognivolta che si presenterà come produttore;



ma quando si porterà sulla 5.^a, sarà assolutamente cattivo, benchè non s'incontrino cattive relazioni.



Sarà dunque bene di passare dalla Triade della 6.^a alla 5.^a col 2.^o rivolto della Tonica, ovvero col 1.^o della 5.^a, perchè queste armonie passano più, o meno bene sulla Triade della 4.^a.



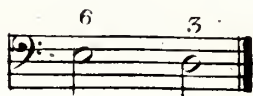
Si è già detto in addietro, che i generatori discendenti dalla 5.^a alla 4.^a, sono cattivi in ragione del tritono; aggiungerò qui, che per la stessa ragione sono pessimi dalla 4.^a alla 3.^a, dalla 3.^a alla 2.^a, e come si è veduto sopra, dalla 2.^a alla Tonica.



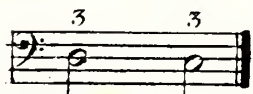
Dunque, ritrovandosi sulla quarta con Triade nella maniera suindicata, il passaggio sulla 3.^a sarà buono, allorquando avrà il primo rivolto della Tonica.



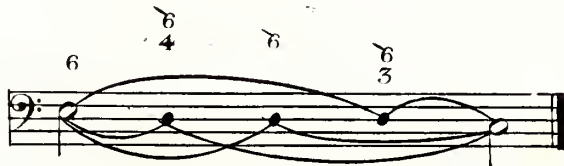
Da questo rivolto alla Triade di 2^a il passaggio è buono;



ma non essendolo da questa alla Tonica,



perchè non ha in se stesso alcuno di que' numeri, che l'udito ricerca per la costituzione del Modo, convien dargli, dopo il primo rivolto della Tonica sulla 3^a, il 2^o rivolto della Triade, o della settima producente, ovvero il primo rivolto della sensibile.

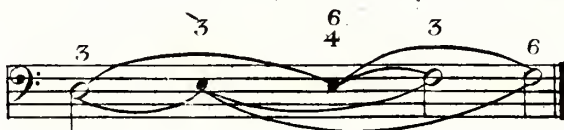


In forza delle considerazioni fatte finora sugli accompagnamenti della Scala maggiore, la Scala del Modo somigliante minore verrà perciò modellata pressochè nella stessa maniera. Eccola

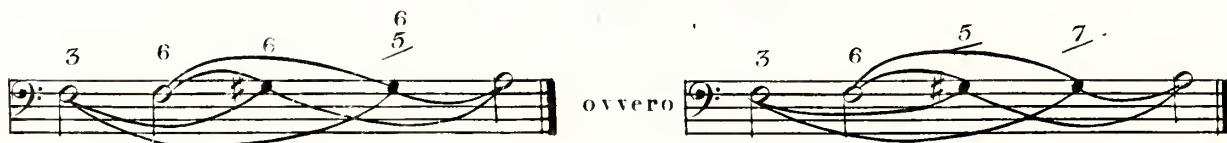
Dalla Tonica alla 4^a.



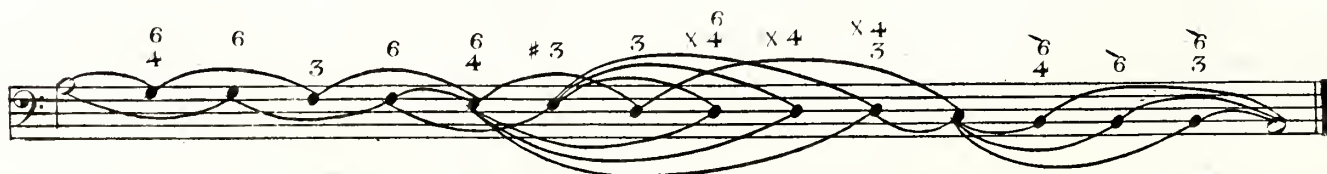
Dalla 4^a alla 6^a.



Dalla 6^a all' 8^a.



Dall' 8^a alla Tonica



Ogni grado della Scala colla propria Triade potrà passare piacevolmente sopra i due accordi costituenti il modo nella maniera seguente.

Dalla Tonica

Dalla 2^a

Dalla 3^a

Dalla 4^a

Dalla 5^a

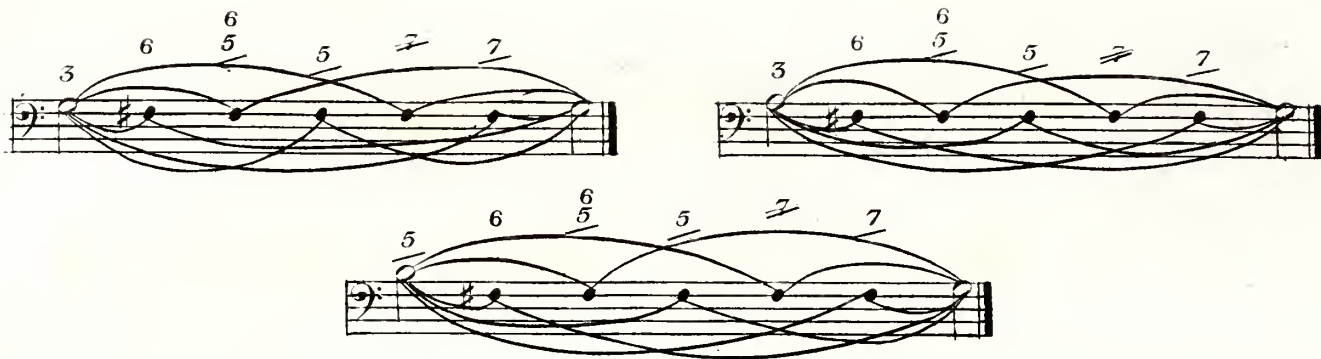
Dalla 6^a

Dalla 7^a

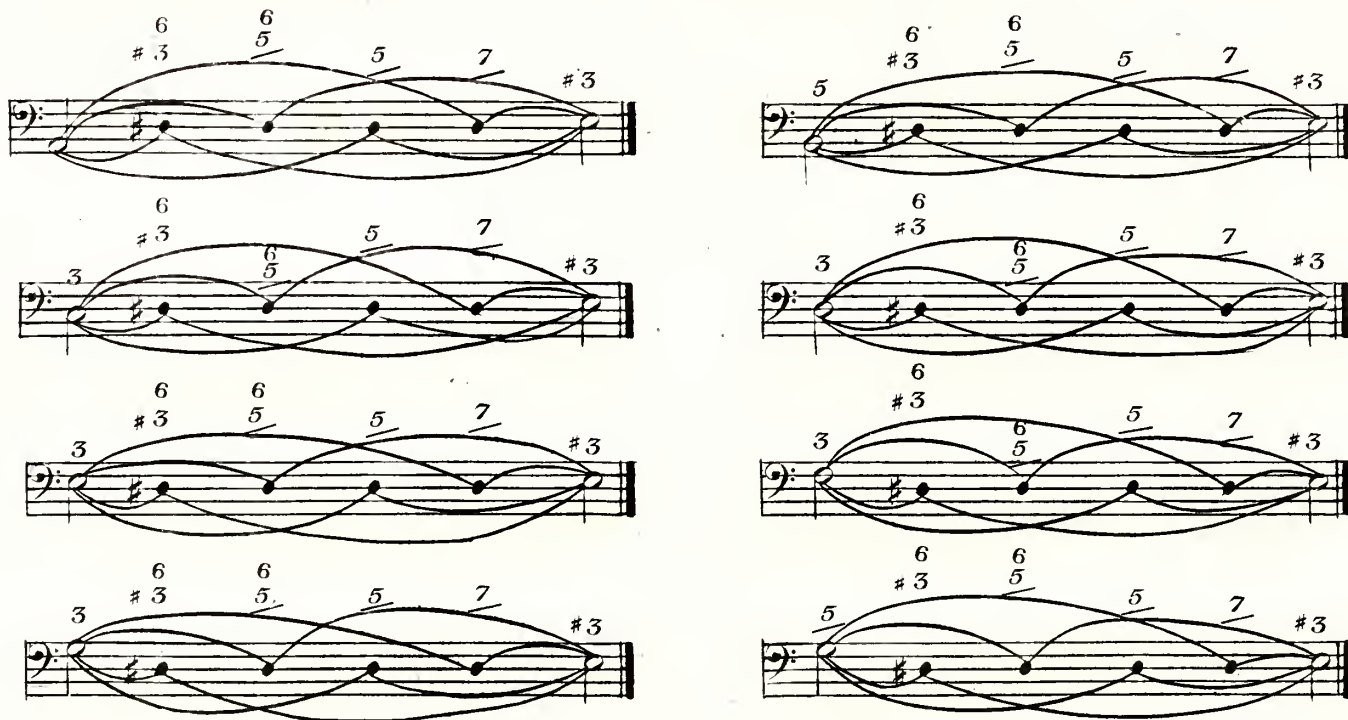
Per il Modo minore

Sarà egualmente plausibile il passaggio da ciascun grado della Scala maggiore, o minore, sopra la 4^a alterata per posarsi sulla 5.; potendo la 4^a alterata del Modo maggiore avere indifferentemente il 1^o rivolto della Triade, o settima producente, o la Triade, o settima diatonica, o semidiatonica.

Esempj per il Modo maggiore



Esempj per il Modo minore



Se il giovane accompagnatore prenderà i diversi rivolti de' generatori, o i generatori dei rivolti suespressi, tanto nei passaggi che partono da ciascun grado della Scala, per portarsi sulla producente, o sensibile, quanto in quelli ora dimostrati, che passano sulla \sharp^a alterata, ci ne ricaverà sempre, oltre al farsi necessariamente pratico, nuovi differenti effetti, senza che la sostanza degli accordi sia in veruna maniera alterata.

Quantunque, siasi riconosciuta in ogni tempo, e si riconosca tuttora la necessità della numerica segnatura, od una parte superiore, ovvero la partitura, affinché l'Accompagnatore dia le armonie volute dal compositore, e non quelle suggeritegli dal proprio capriccio; nulla di meno egli si troverà atto ad accompagnare a sua volontà anche un nudo basso, qualora abbia sempre presente i buoni movimenti generatori, e sia soltanto indirizzato dai numeri indicanti la costituzione del Modo. Eccone una prova nel seguente basso, in cui non havvi altro che Triadi, e accordi dissonanti, costituenti il Modo.

The image shows four staves of musical notation in bass clef, labeled (a) through (n). Each staff illustrates a different harmonic or modal transition. Staff (a) shows a sequence of notes with figured bass symbols 3, 5, 6, and 7. Staff (b) shows a transition with a sharp sign and a 6/5 figure. Staff (c) shows a transition with a sharp sign and a 7 figure. Staff (d) shows a transition with a 3 figure and a sharp sign. Staff (e) shows a transition with a 3 figure and a sharp sign. Staff (f) shows a transition with a 3 figure, a b6 figure, and a 5 figure. Staff (g) shows a transition with a 5 figure and a 6 figure. Staff (h) shows a transition with a 5 figure and a 6 figure. Staff (i) shows a transition with a 5 figure and a 6 figure. Staff (j) shows a transition with a 5 figure and a 6 figure. Staff (k) shows a transition with a 5 figure and a 6 figure. Staff (l) shows a transition with a 5 figure and a 6 figure. Staff (m) shows a transition with a 5 figure and a 6 figure. Staff (n) shows a transition with a 5 figure and a 6 figure.

(a) La sesta potrebbe avere il 1.^o rivolto della 4.^a; ma quando si rifletta che il generatore della 4.^a le viene immediatamente dopo, si vedrà chiaramente che convien darle piuttosto la Triade, acciò ne risulti maggior varietà d'armonia.

(b) Si è dimostrato che il passaggio dalla sesta alla quinta è cattivo, perciò si potrà darle la $\frac{6}{4}$, considerando questo generatore Tonica dell' antecedente, e 4.^a del susseguente Modo.

(c) Essendo egualmente buono il passaggio dalla Tonica al 1.^o rivolto della 2.^a, come dalla Tonica alla 4.^a, le si potrà dare o l'uno o l'altro indifferentemente, poichè passano ambedue plausibilmente sulla 4.^a alterata.

(d) Ad oggetto di preparare la cadenza, e di variare l'accordo di nota in nota, converrà dare alla 5.^a la $\frac{6}{4}$.

(e) Su questa sesta del Modo minore starà egualmente bene il 1.^o rivolto della 4.^a, come il 2.^o della seconda, perchè passano bene sulla 5.^a con terza maggiore.

(f) Oltre le cifre indicanti la costituzione del Modo, il compositore deve pensare a porre il numero su quell'accordo che improvvisamente modula ad altro Modo, come nel caso presente. Per altro questa nota, portando la Triade, può essere considerata 4.^a dell' antecedente, e 6.^a del susseguente Modo, trovandosi buono il passaggio da questa alla sensibile.

(g) Questa 4.^a si potrà considerare tanto generatore, come primo rivolto della seconda, perchè in ambedue i casi il loro passaggio sulla producente è buono.

(h) Questa nota può avere, così il 2.^o rivolto della Tonica, come il 1.^o della terza, poichè in ogni maniera camminan bene sulla 4.^a con Triade.

(i) Passando questa sesta sulla Triade apparente, o 1.^o rivolto della Triade, o settima producente, sarà meglio accompagnata dal 1.^o rivolto della 4.^a piuttosto che dalla Triade propria.

(n) A questa nota starà bene la $\frac{6}{4}$, accordo che serve a preparare la cadenza.

Altri bassi in cui vengono maneggiati i sei accordi costituenti il Modo.

(a) P T S T S T P T 6^a 5^a P 6^a T S

T S T 4^a P 6^a 2^a P T x 4^a T P T 2^a 5^a x 4^a

T S T 4^a P T 2^a 2^a P T 2^a P T S T S

T 3^a 4^a 2^a 5^a P 2^a P 4^a P — T S T 6^a 2^a P

T 4^a 2^a P T P 6^a T 4^a x 4^a 5^a P T P T P

T 7^a P x 4^a 5^a 2^a P T P T 4^a 2^a P T 4^a x 4^a

5^a P 2^a P T P T 7^a P 2^a 5^a P 2^a 7^a P T — P —

T 6^a P — T x 4^a T x 4^a T P T

P T — 6^a S T 6^a 7^a 5^a 7^a 4^a P x 4^a 5^a — P —

T P 5^a S T T 7^a 6^a P T 4^a S T x 4^a 5^a P T 3^a

(a) Le denominazioni sottoposte al basso sono riferibili al generatore.

6.^a x 4.^a 5.^a 2.^a 5.^a P T 6.^a 2.^a P T 6.^a P — T x 4.^a T P

T 4.^a P — T 3.^a 6.^a T 4.^a T P T . 5.^a — 2.^a 4.^a 5.^a x 4.^a

T P T 6.^a 7.^a P T x 4.^a T P T x 4.^a T P T 6.^a 7.^a P

T x 4.^a T P T 4.^a 7.^a 3.^a 6.^a 2.^a P T 4.^a 6.^a 7.^a 4.^a 7.^a P.

7 x 4.^a T P T P T P T 2.^a T P T

Dalle Triadi diatoniche, cromatiche, e loro addizioni fin qui dimostrate, si potranno sottintendere tutti que' numeri, che dagli esempj seguenti si vedranno, senza che l'udito resti in dubbio e sul luogo, e sulla veracita' dell'accordo: anzi, in alcuni casi, la sottintenzione di qualche numero si fa' necessaria, o per isfuggire una cattiva relazione corodica, o per ischivare le quinte, e le ottave, o per diminuire od accrescere gli effetti dell'Armonia, le quali cose verranno additate non solo dal buon Maestro, ma ancora dal buon senso musicale del giovane studioso.

Esempj

Triade producente, e Tonica

Sua scomposizione



Settima producente



Sua scomposizione



Triade diatonica



Sua scomposizione



Settima diatonica



(a) Non dovendosi sottintendere nè il generatore, nè la 7^a nè la nota alterata, ne viene per conseguente, che questo primo e secondo rivolto dovranno presentarsi completi

(b) Anche da questi due rivolti non si può sottintendere alcun numero.

Sua scomposizione

Settima diminuita

Tutti gli accordi diatonici, e cromatici potranno variare le armonie, passando soltanto dal generatore ai loro rivolti rispettivi, e viceversa. L'accompagnatore, in questo caso, trovando una linea, che gli indica il proseguimento del medesimo accordo, dovrà rimettere colla mano superiore la nota, cui il basso abbandona, come risulta dalle armonie scritte con note. Esempio.

Allorquando le figure di questi passaggi saranno piu aggravate, l'accompagnatore dovrà maggiormente osservare a compierne l'accordo nella maniera suindicata; ma, quando andassero con molta celerità, converrà ch'egli dia l'accordo completo sulla prima delle due, tre, quattro, o sei note. Seguono gli esempj.

(a) Non dovendosi sottintendere il generatore, la 7^a, e la nota alterata; anche questo rivolto dovrà darsi completo.

(b) Nella scomposizione della 7 diminuita non si può sottintendere verun numero.



Dai precedenti esempj si fa manifesto che le note, che vanno di salto, sono buone, perchè appartenenti all' armonia. Ora presenterò le così dette note di passaggio di grado, che per essere cattive, o aliene all' armonia, i nostri antichi Maestri le hanno assoggettate alle due seguenti prescrizioni. La prima è, di progredire per intervallo congiunto ascendente, o discendente; e l' altra è, di non doverle praticare che nel tempo debole, o pari. (b) Esempio



Nè la prima, nè la seconda di queste prescrizioni posson esser prese a stretto rigore, per la ragione, che la melodia de' nostri tempi salta spesso sulla nota estranea all' armonia, e perchè questa si trova indifferentemente sì nel tempo forte, o impari, che nel debole, o pari. Esempio



(a) Dagli accompagnatori è adottato l' uso di dare sopra alla pausa l' armonia appartenente alla nota susseguente.

(b) Tutte le note impari, siano semiminime, ome, o semicrome, sono considerate come tempi forti, e viceversa le note pari.

Si presenteranno in progresso de' bassi continui, a cui si applicheranno le suriferite prescrizioni.

CAPITOLO SETTIMO

Delle regole generali intorno alle primarie dissonanze

Le dissonanze primarie sono quattro, cioè, la settima, risultante dall'addizione alla Triade di una 3.^a; La nona, risultante dall'addizione di due terze alla Triade; L'undecima, risultante dall'addizione di tre terze alla Triade; e finalmente la terzadecima, risultante dall'addizione di quattro terze alla Triade. Oltre di ciò, ognuna di queste primarie dissonanze si divide in altre specie, come per esempio, la 7.^a è minore, e maggiore; (a) La 9.^a è minore, maggiore, ed eccedente; L'11.^a è diminuita, naturale, ed eccedente; e la 13.^a è maggiore, e minore. Elleno, ad oggetto di toglierle non so che di quell'asprezza, che nasce dalla subitanea loro percussione, e irresoluzione, andranno soggette alle seguenti condizioni o leggi, che chiamansi, preparazione, percussione, e risoluzione.

Della preparazione

La preparazione è un suono appartenente ad un accordo consonante, che per via di legatura o sincope si rende dissonante nel successivo accordo, il che accade per lo più dal movimento della parte grave. (b)

Della percussione

Chiamasi percussione l'azione di quest'ultimo accordo, il quale deve cadere sul tempo forte, e su cui la nota legata o sincopata cagiona l'urto dissonante. (c)

Della risoluzione

La risoluzione è l'atto, nel quale la dissonanza percossa discende di grado congiunto sulla vicina consonanza. (d)

(a) Non sottomettendosi la 7.^a alle leggi qui espresse, e non facendo parte che nelle dissonanze secondarie, non la porrò in questa classe, sebbene, come si è detto, provenghi direttamente dall'addizione di una terza alla Triade.

(b) Avvertasi che alcune volte la dissonanza viene preparata dalla dissonanza istessa, e che non tutte le dissonanze primarie vanno soggette a preparazione, come sono per esempio la 7.^a e la 9.^a.

(c) Le settime, che servono alla costituzione del Modo, si troveranno per lo più nel tempo debole, non che altre che si vedranno cogli esempj.

(d) Una parte dissonante potrà passare da una a due e più dissonanze, e non tutte le dissonanze dovranno discendere; alcune bensì per loro natura dovranno ascendere, come sono le quattro eccedenti secondarie, e fra le primarie la 7.^a maggiore, allorchè sente il dovere della nota sensibile; e la 9.^a maggiore, ed eccedente, l'11.^a eccedente, e la 13.^a maggiore possono pur esse ascendere, come si vedrà chiaramente in progresso.

Intanto si sappia, che la dissonanza primaria non trova altr' obbligo se non che quello di discendere o ascendere di grado ella sola, e non già il di lei contrapposto, come accade alla dissonanza secondaria. Eccone le prove.

(a)

7.^a minore

7.^a maggiore

7.^a maggiore ascendente

9.^a minore

9.^a maggiore

9.^a maggiore ascendente

9.^a eccedente

11.^a

11.^a diminuita

11.^a eccedente

13.^a minore

13.^a maggiore

13.^a maggiore ascendente

(a) La nota di preparazione deve avere per lo meno il valore della nota di percussione, benchè possa accadere altresì, ch' ella sia di minor valore.

Riflettendo bene sulle note di risoluzione, si manifesta chiaramente, che le quattro dissonanze primarie non sono che un semplice ritardo dell' accordo consonante, e della 7.^a; giacchè la 7.^a maggiore ascende alla 8.^a, la 9.^a discende all' 8.^a, o ascende alla 10.^a, o 3.^a, l' 11.^a discende alla 10.^a, o 3.^a, o ascende alla 12.^a, o 5.^a, e la 13.^a discende alla 12.^a, o 5.^a, o ascende alla 14.^a, o 7.^a. Una prova ancor maggiore di ciò ne risulta all' udito dal tempo forte, in cui queste devono essere impiegate, tempo inseparabile dal basso generatore, la di cui guida è la forza del ritmo. Esempj

Fermo adunque il principio, che queste dissonanze sieno un ritardo d' armonia, l' accompagnatore, non che il compositore ometteranno, affine di evitare una troppo dura collisione, la 3.^a alla Triade, se il ritardo sarà della 10.^a, e così la 5.^a, se il ritardo sarà della 12.^a. Si osservi però che le settime, qualora discendino di grado, non sono un ritardo dello stesso generatore, poichè, risolvendo sul 1.^o rivolto della Triade, lo fanno discendere di una terza. Esempio

Passiamo alla formazione delle settime

Della 1.^a addizione

La settima è di tre specie, cioè maggiore, minore, e diminuita. Siccome tutte tre ammettono la sottoposta Triade o maggiore, o minore, o apparente diatonica, o cromatica chi in una, e chi in un'altra maniera, così ne viene perconseguente, che le diverse formazioni, che ne nascono, presentano nove fondamentali accordi di settime. Di questi, sei ne sono già stati dimostrati e maneggiati al Capitolo V. della costituzione del Modo, tre adunque ne rimangono a dimostrare, due de' quali sono diatonici, ed uno cromatico. Eccoli

L'addizione di una terza maggiore alla Triade armonica, che trovasi sulla Tonica e 4^a del Modo maggiore, e sulla 3^a e 6^a del Modo minore, dà il seguente diatonico accordo di settima, composto di due terze maggiori ed una minore

Formola

L'alterazione alla quinta del medesimo accordo dà il seguente cromatico accordo di settima, il quale riterrà perciò i luoghi summenzionati

Formola

L'addizione di una terza minore alla Triade minore, che trovasi sulla 2^a, 3^a, e 6^a del Modo maggiore, e sulla 1^a, 4^a, e 5^a del Modo minore, dà il seguente accordo di settima, composto di due terze minori, ed una maggiore

Formola

Ora prendiamo la settima ne' semplici suoi estremi, e veggiamo in quante guise si può preparare, percuotere, e risolvere unitamente a suoi rivolti

Settime risolte in consonanza

7^a preparata dall' 8^a, e risolta in 6^a legando, o sincopando la parte superiore

1.^o Rivolto 2.^o Rivolto 3.^o Rivolto

(a) La collisione, che questa settima apporta all' udito, è talv, che mi fa desiderare nel compositore delicato una somma cura nel regolare la durata della medesima, non che di varj altri accordi.

(b) Questo accordo, benchè dissonante, non dissuona però tanto che il buon compositore non possa dargli una maggior durata di alcuni altri, e non lo possa prendere di posta.

(c) Il 7. presuppone la 3.^a e la 5.^a; la 6. nel 1.^o rivolto presuppone la 3.^a; la 3. nel 2.^o rivolto presuppone la 6.^a; ed il 2 nel 3.^o rivolto presuppone la 4.^a e la 6.^a

Quando si osserverà che la 2.^a sovrapposta al terzo rivolto è il generatore istesso, e che questo è, e dovrà sempre mai esser libero, non così agevolmente si cadrà nell' errore di alcuni; i quali credono che la 2.^a, e non la parte inferiore, sia la dissonanza, non riflettendo essi, che gli obblighi della dissonanza primaria, cioè la preparazione, percussione, e risoluzione, stanno nella parte di sotto, e non nella superiore, potendosi questa portare ove più aggrada, essendo il generatore medesimo.

Si osserverà inoltre, che nel primo rivolto la 7.^a si presenta sotto l'aspetto della 5.^a; che nel 2.^o rivolto si mostra sotto quello della 3.^a; e nel 3.^o rivolto nel basso stesso.

Preparazione di 3.^a alla 7.^a ascendente all' 8.^a

(a)

1.^o Rivolto

2.^o Rivolto

3.^o Rivolto

Questa 7.^a maggiore ascendente all' 8.^a, che d'ora innanzi chiamerò 7.^a sensibile, nel suo 3.^o rivolto non si dovrà rivoltare per approssimazione, come le altre settime discendenti, sia per ischivare il duro contatto della 2.^a minore, sia per ottenere una risoluzione sensibile. Quindi si dovrà osservare di non porre l' 8.^a sopra la 7.^a nel generatore, la 6.^a sopra la 5.^a nel primo rivolto, la 4.^a sopra la 3.^a nel secondo rivolto, e la 2.^a nel terzo rivolto, a meno che questi numeri non sieno all' estensione di 9.^a dalla 7.^a

Esempj

3.^o Rivolto

cattivo

sopportabile

(a) Il 7. tagliato, perchè rappresenta la sensibile, presuppone la 3.^a maggiore o minore, e la 5.^a naturale; nel 1.^o rivolto il 5. tagliato per la stessa ragione unito alla 6.^a presuppungono la 3.^a minore o maggiore; nel 2.^o rivolto il 3. tagliato per l'anzidetta ragione unito alla 4.^a presuppungono la 6.^a maggiore o minore; e nel 3.^o rivolto il 2. presuppone la 4.^a naturale o diminuita, e la 6.^a minore.

7.^a nel tempo debole preparata dall' 8.^a dal movimento della parte superiore

7.^a immobile nel tempo debole preparata dall' 8.^a, e risolta in 6.^a dal movimento della parte grave.

7.^a nel tempo debole preparata dall' 8.^a, e risolta in 6.^a, ritenendo fissa la parte grave

(a) Tanto la Triade della Tonica, quanto la seguente settima di seconda, pare che dall'uditore sieno sentite più volentieri colle rispettive quinte sottintese.

(b) Qui pare che la Triade stia meglio colla 5.^a sottintesa, come altresì nel seguente terzo rivolto colla 6.^a sottintesa.

Altra 7.^a immobile nel tempo forte, preparata dall' 8.^a, e risolta in 6.^a dal movimento della parte grave.

1.^o Rivolto

2.^o Rivolto

3.^o Rivolto

7.^a preparata dalla 3.^a risolvente in 3.^a

1.^o Rivolto

2.^o Rivolto

3.^o Rivolto

7.^a preparata dalla 5.^a risolvente in 5.^a

1.^o Rivolto

2.^o Rivolto

3.^o Rivolto

7.^a preparata dalla 6.^a risolvente in 6.^a

1.^o Rivolto 2.^o Rivolto 3.^o Rivolto

Sebbene la settima salvata in ottava sia stata, e sia alcuna volta usata a più parti da rinomatissimi compositori, nulla di meno essa viene generalmente vietata tanto per isfuggire le ottave implicite, quanto perchè la di lei risoluzione in ottava riesce oltre modo snervata. Eccola

1^o Rivolto 2^o Rivolto 3^o Rivolto

Settime discendenti su dissonanze secondarie
Preparazione di 6.^a alla 7.^a discendente sulla $\times 4$.

Preparazione d' 8.^a alla 7.^a discendente sulla 5.

Preparazione di 3.^a alla 7.^a discendente sulla $\times 6^a$.

Preparazione di 6.^a alla 7.^a discendente sulla $\times 2^a$.

Da quanto è stato dimostrato intorno alla preparazione e risoluzione della 7.^a, risulta ch' essa può essere preparata dalla 3.^a, dalla 5.^a, dalla 6.^a, e dall' 8.^a, potendo risolvere sulle anzidette consonanze, non che sulla $\times 2^a$, sulla $\times 4^a$, sulla 5.^a e sopra la $\times 6^a$. Accaderanno altre risoluzioni in dissonanza, allorchè l'accordo costituente il Modo ingannerà la propria risoluzione, il che si vedrà in progresso. Intanto si rifletta, che tutte le risoluzioni in consonanza, che incontransi nello stesso numero della preparazione, potranno servire di apparecchio alla susseguente settima, prestando così i mezzi, onde formare una progressione. Seguono gli Esempj.

Progressione in cui la 6.^a serve in un punto di preparazione, e risoluzione.

(a)

Progressione in cui la 5.^a serve di preparazione, e risoluzione.

Progressione in cui la 3.^a serve di preparazione, e risoluzione.

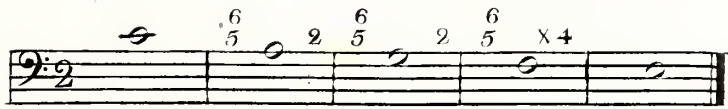
Ovunque trovisi la consonanza, o nel tempo debole, o nel forte, o in una parte media, o superiore, o grave, essa potrà servire di preparazione a qualsivoglia dissonanza nell'atto istesso della percussione. Esempj.

Progressione in cui la 7.^a viene preparata e risolta in due parti vicendevolmente dalla 3.^a.

(b)

(a) Questa progressione di settime e seste sulla Scala discendente sarà più grata all'udito, allorchando si sottintenderà la quinta all'accordo generatore di settima; perciò, ognivolta che si presenterà la 3.^a, si ommetterà la 5.^a, come si ommetterà la 3.^a, ciascuna volta che si troverà la 7.^a.

(b) L'accompagnatore avrà cura, ogni volta che gli si presenterà questa progressione di settime, di dare ad ogni generatore l'ottava, s'egli vorrà trovare la quinta all'accordo susseguente.

1.^o e 3.^o Rivolto.2.^o Rivolto, e Generatore.

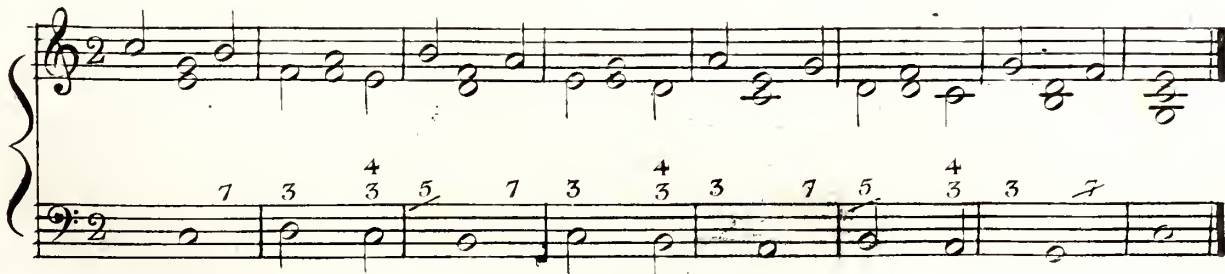
Generatore, 1.^o, 2.^o, e 3.^o rivolto sopra un sol tasto, in cui la 7.^a vien preparata e risolta dalla 6.^a, e la seconda dalla 3.^a.



Generatore, 1.^o, 2.^o, e 3.^o rivolto, in cui la 7.^a viene preparata in 8.^a dal basso, e la 2.^a dall' unisono, oppure 8.^a.



Generatore, e 2.^o rivolto, in cui la 7.^a viene preparata dal basso in 8.^a risolvente in 5.^a, e la 2.^a viene preparata dall' unisono risolvente in 3.^a.



Generatore, e 3.^o rivolto in cui la 7.^a è preparata dall' 8.^a risolvente in 3.^a, e la 2.^a dall' 8.^a o unisono risolvente in 3.^a.

Musical notation for the first exercise. The treble clef staff contains a series of chords. The bass clef staff contains a series of notes with fingerings: 7, 3, 3, #6, 4, 2, 3, 7, 3, X 6, X 4, 2, 3, 7, 2, 3, 7, X 5, 5, #6, 4, 2, 3, 7, X 5, 3.

3.^o Rivolto preparato dall' unisono, o dall' 8.^a

Musical notation for the second exercise. The treble clef staff contains a series of chords. The bass clef staff contains a series of notes with fingerings: 2, 3, 2, 3, 2, 3, 2, 5, 2, 3, 7.

Generatore, e 1.^o rivolto in cui la 7.^a viene preparata dall' 8.^a risolvente in 6.^a, mentre la 2.^a viene preparata e risolta dalla 3.^a.

Musical notation for the third exercise. The treble clef staff contains a series of chords. The bass clef staff contains a series of notes with fingerings: 6, 5, 7, 6, 5, 7, 6, 5, 7, 6, 5, 7, 6, 5, 7, 6, 5, 7, 6, 5.

Settima preparata dall' 8.^a risolta in 6.^a

Musical notation for the fourth exercise. The treble clef staff contains a series of chords. The bass clef staff contains a series of notes with fingerings: 3, 6, 7, 6, #3, 7, 6, #3, 7, 6, 7, 6, 7, 6, #3, 7, 6, 6, 5.

Settima preparata e risolta dalla 6.^a

3 x 5 6 7 #5 6 7 — 6 7 x 5 6 7 x 5 6 7 — 6 7 — 7

Ecco compiuto il maneggio delle settime, da cui rilevasi che, oltre le 45 armonie già annoverate al Capitolo 5., altre dodici, provenienti dalle tre settime dimostrate in questa prima addizione, accrescono il numero sino a 57, coi quali mezzi si potrà comporre un basso del tenor seguente.

T — 6^a T 6^a — 4^a T 4^a — 2^a — 7^a 5^a 6^a P

T P T 6^a #P T 4^a 2^a P x 4^a T P T 2^a 4^a P 6^a

6^a 2^a P T 4^a 2^a 5^a T 6^a 2^a P T 4^a — 2^a S T P 2^a

5^a — 6^a 4^a 2^a 7^a P 3^a T 6^a 2^a 7^a P # T — 6^a x 4^a

5^a P T — 2^a — 5^a T 6^a x 4^a T P T 4^a 2^a — 7^a P

x 4^a — T 4^a P T 6^a 2^a P 6^a 4^a 7^a 3^a 6^a 2^a P 3^a T

4^a — 2^a x 4^a 5^a P 2^a P, S T # 3^a T T x 4^a — P 2^a — 5^a 2^a

5^a P T — 4^a x 4^a T P T x 4^a T P T

BASSO CONTINUO

Moderato

(a) (b) (c) (d) (e) (f) (g) (h) (i) (l) (m) (n) (o) (p)

(a) Quando una figura qualunque, sia croma, semicroma, minima, o altra viene ad avere la durata di una semiminima di un' Allegro Moderato, l'accompagnatore dovrà darle un accordo suo particolare; ma quando, come nel caso presente, la nota sensibile, o qualunque altra nota di salto non ha che la durata di una croma in un tempo Allegro, o Moderato, potrà essere considerata nota di passaggio sull'istessa armonia.

(b) L'accompagnatore avrà riguardo di levare dalla mano destra la quinta, o altra nota, se queste sono alterate nel basso continuo; ovvero potrà, senza veruna taccia, fare due ottave, semprechè siano nascoste in qualche parte inferiore, e quando vi sia la ragione di completare qualche armonia, o di tenere le parti in buon ordine, o di rinforzare lo stesso basso, non presentandosi altri numeri necessari, come alle lettere. e, e, f, l, e o.

(d) Quando alla nota di passaggio si troveranno sovrapposti i numeri, questi non saranno mai riferibili alla medesima, ma bensì alla nota buona susseguente.

(g) Quando il basso continuo ascende o discende di grado per una terza, la parte superiore, che riprende la nota tralasciata dal basso potrà andare di grado per moto contrario come alle lettere g, h, m, n, e p.

(i) Benchè l'accompagnatore debba con ogni cura evitare il raddoppio della nota sensibile nella mano destra, tuttavia quest'è il caso in cui, anche non evitandola, non può essere taciato, in forza della di lei velocità.

CAPITOLO OTTAVO

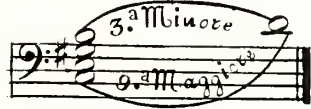
Della 2.^a addizione

La Nona è di tre specie, cioè maggiore, minore, ed eccedente. Essa prende luogo unitamente alla 1.^a addizione sopra le Triadi diatoniche, sulle apparenti diatonica, e semidiatonica, e sulle Triadi cromatiche, come dalle formole seguenti.

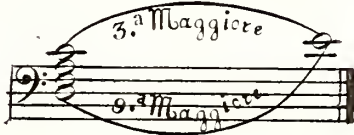
L'addizione di una 3.^a minore alla 1.^a addizione che trovasi sulla Tonica, e 4.^a del Modo maggiore, o 3. e 6. del Modo minore, dà il seguente accordo di nona magg.^e



Sua scomposizione alla Triade



L'addizione di una 3.^a maggiore alla 1.^a addizione che trovasi sulla 2.^a 3.^a e 6.^a del Modo maggiore, o 1.^a 4.^a e 5.^a del Modo minore, dà il seguente accordo di nona magg.^e



L'addizione di una 3.^a maggiore alla 1.^a addizione che trovasi sulla 5.^a e 2.^a, come producente del Modo maggiore, dà il seguente accordo di nona maggiore.



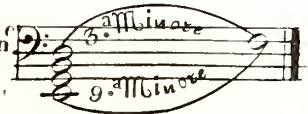
Sua scomposizione alla Triade



Il precedente accordo diatonico sulla 5.^a, o 2.^a, come producente del Modo minore, dà il seguente accordo di nona minore.



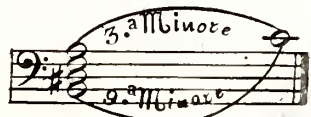
Come 3.^a del Modo magg.^e dà egualmente la nona min.



L'addizione di una 3.^a minore alla 1.^a addizione che trovasi sulla nota sensibile e 4.^a alterata del Modo maggiore, e sulla 2. del Modo minore, dà il seguente accordo di nona minore.



Sua scomposizione alla Triade



a Questo complesso si fa duro oltremodo.

b Questo complesso riesce oltremodo aspro.

L'addizione di una 3.^a maggiore alla 1.^a addizione che trovasi sulla sensibile, o 4.^a alterata del Modo minore, dà il seguente accordo di nona minore.

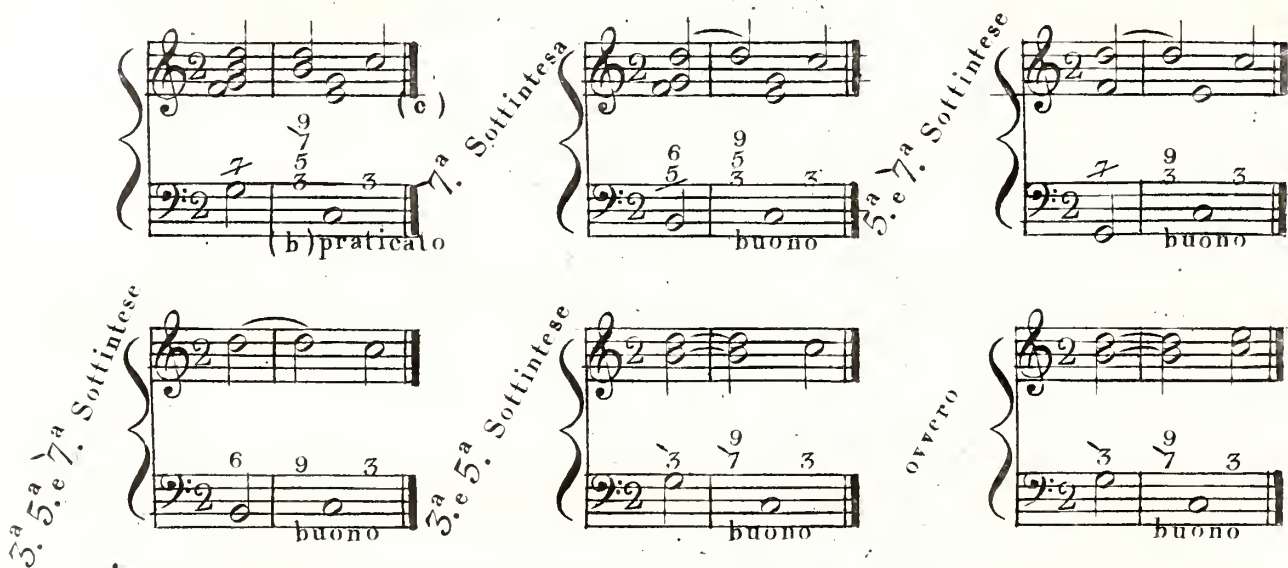


Fa d'uopo avvertire il giovine studioso che i rivolti degli accordi, che si estendono negli intervalli composti, come di 9.^a, di 11.^a, e di 13.^a, dovranno farsi non già col rivolto all'ottava, soltanto proprio alle Triadi, ed alle settime, ma con quello alla quintadecima, onde allontanare la troppa asprezza proveniente da troppa prossimità di parti, ed ottenere con ciò la vera distanza di nona sopra la nota generatrice, / sia pur questa nel basso, o fra le parti, / ovvero di settima allorchè la nona sta nel basso, affine di darle in ambedue i casi una sensibile risoluzione in ottava. Esempj.



None risolte in consonanza

1.^a e 2.^a addizione, l'una preparata dalla 3.^a risolvete in 8.^a, e l'altra preparata dalla 5.^a risolvete in 8.^a.



- (a) La scomposizione di questa Triade semidiatonica avente la nona, è insopportabile.
- (b) Per tutta la 2.^a addizione l'accompagnatore darà, tanto nel generatore, che ne' suoi rivolti, i numeri espressi, e nulla più.
- (c) Il duro contatto della 7.^a contro il generatore, è quello che rende l'accordo alquanto aspro: la prova di ciò si conoscerà ne' seguenti esempj, in cui verrà sottintesa la detta 7.^a

1.^o Rivolto

(a) duro buono buono duro

(b) buono buono buono buono

2.^o Rivolto

duro buono snervato

3.^o Rivolto

duro buono buono buono

4.^o Rivolto

(c) impraticabile buono buono

duro buono buono buono

duro buono buono

(a) Duro per l'anzidetta ragione.

(b) L'antecedente accordo di F^a , il tempo debole in cui questo ritrovasi, e la sua naturale risoluzione in cadenza, non lascian dubbio veruno sulla scelta del generatore susseguente, sebbene non si mostri in alcuna parte; e così in casi consimili, di quanto verà in appresso.

(c) Questo terzo rivolto non sarà praticabile se non quando si sottintenderà la nota generatrice.

Prima d'inoltrarmi di più nel maneggio dell'accordo di 9^a non sarà forse inutile ch'io dimostri di quanto la nona differisca dalla seconda. In primo luogo la 9^a è in qualsivoglia caso sempre dissonanza; e la 2^a è consonanza allorchè rappresenta il generatore nel terzo rivolto di 7^a, la 3^a nel quarto rivolto di 9^a, la 5^a nel quinto rivolto di 11^a, ed è soltanto dissonanza quando rappresenta la 7^a nel sesto rivolto di 13^a. In secondo luogo la 9^a dovrà generalmente obbedire alle leggi delle dissonanze primarie in quanto a preparazione, percussione, e risoluzione, e la 2^a fintanto che occupa o la base, o la 3^a, o la 5^a, non andrà soggetta a verun di questi obblighi. In terzo luogo la 9^a potrà estendersi un'ottava, o due al di sopra della sua vera distanza, ed approssimarsi fino alla 7^a ne' suoi rivolti, e non alla prossimità di 2^a: questa all'oposto potrà trovarsi indifferentemente alla propria distanza, non che all'estensione di 9^a, e più volendo. In quarto ed ultimo luogo la 9^a, come accordo generatore, dovrà essere composta di quattro terze congiunte, cioè di 3^a, 5^a, 7^a, e 9^a; e la 2^a come terzo rivolto di 7^a sarà di 2^a, 4^a, e 6^a. Nell'istessa guisa che la 2^a non è dissonanza, se non quando rappresenta la 7^a nel sesto rivolto di 13^a, così la 7^a non è dissonanza allorchè rappresenta il generatore di 9^a, come la 3^a, e la 5^a non sono consonanze ogni volta che rappresentano la 7^a, la 9^a, l'11^a, e la 13^a. Ma veniamo di nuovo al maneggio dell'accordo di nona.

× 9^a preparata dalla × 5^a risolvente in 3^a, e 7^a preparata dalla 3^a risolvente in 8^a.

9^a nel tempo debole preparata dalla 3^a risolta in 8^a, e 7^a preparata dall'8^a risolta in 6^a dall'immobilità della parte grave.

(a) Essendo la nona eccedente un ritardo della 3^a si ommetterà perciò il primo rivolto.

(b) Si osserverà che la 9^a e così dirassi dell'11^a e della 13^a non sarà ritardo d'armonia allorquando nell'atto della risoluzione, il generatore si volge altrove, come nel presente caso.

3.^o Rivolto 4.^o Rivolto

9.^a e 7.^a nel tempo debole preparate, l'una dalla 3.^a e l'altra dall' 8.^a in forza del movimento delle parti superiori.

9.^a ostinata nel tempo debole, preparata dalla 3.^a risolta in 8.^a e 7.^a preparata dall' 8.^a risolta in 6.^a dal movimento della parte grave.

9.^a e 7.^a egualmente immobili.

9.^a immobile che fa parimenti derivare la sua risoluzione dal movimento della parte grave.

- (a) Questi rivolti si potranno usare allorchè la durata della percussione non ecceda il dovere, cioè, che non inasprisca oltremodo un orecchio non troppo, ne poco avvezzo all'impressione della dissonanza.
- (b) Si ometteranno i rivolti di questo, e de' seguenti generatori, perchè apportano troppa asprezza all'udito.
- (c) Pare che l'accordo di 9.^a la Eriade, e la 7.^a seguente stiano meglio accompagnati dalla sola terza.

Accordo completo di produttore, in cui la 9^a non meno della 7^a, può essere presa di posta

Per il Modo minore

9^a preparata dalla 3^a risolvete in 3^a

(a) Questo generatore, ed i suoi rivolti si potranno trasportare nel Modo minore.

1.º Rivolto

2.º Rivolto

3.º Rivolto

4.º Rivolto

9^a preparata dalla 6^a risoluta in 6^a

1.º Rivolto

2.º Rivolto

4.º Rivolto

Essendo la 9^a un ritardo dell' 8^a, la di lei preparazione, e risoluzione in 8^a sarà perciò snervata, e porterà l'idea delle ottave implicite. Esempio

Essa però potrà avere la preparazione in 8^a allorchè la parte grave sfugge la di lei risoluzione, portandosi di 3^a in giù, o in su, ovvero saltando di 4^a in su, o 5^a in giù. Esempj.

ovvero

ovvero

None risolte in dissonanza

9.^a preparata dalla 3.^a risolta in 7.^a e 7.^a preparata dall'8.^a risolta in 5.^a

1.^o Rivolto

2.^o Rivolto

3.^o Rivolto

4.^o Rivolto

9.^a preparata dalla 3.^a risolta in 5.^a

1.^o Rivolto

2.^o Rivolto

3.^o Rivolto

4.^o Rivolto

9.^a preparata dalla 3.^a risolta in 7.^a e 7.^a preparata dall'8.^a risolta in 5.^a

(a) Si potrà sottintendere la 7.^a e sostituire la 5.^a a piacimento; e così pure ne' suoi rivolti.

Sebbene trovisi la relazione d'8.^a diminuita fra l'accordo di percussione, e quello di risoluzione, nulladimeno questa piccola progressione ha luogo senza disturbo: all'opposto le due seguenti si rendono alquanto dure in ragione delle relazioni d'8.^a eccedente.

Da quanto si è veduto finora intorno alla nona ne viene ch'essa può essere preparata dalla 3.^a, 5.^a, 6.^a, ed 8.^a, e risolta sulle medesime consonanze, non meno che sulla 7.^a, 7.^a, 5.^a, × 6.^a, e × 4.^a. Nell'istessa maniera che, nelle progressioni della 1.^a addizione, un solo numero serve in un punto di preparazione, e risoluzione, così accadrà nelle seguenti progressioni della 2.^a addizione.

Progressione in cui la 5.^a serve di preparazione, e risoluzione

Altra progressione

Progressione in cui la 6.^a serve di preparazione, e risoluzione

(a) Eralascerò i rivolti di questa, come di alcune altre progressioni fondamentali, sia perchè l'effetto loro non è pienamente buono, sia perchè sono stati partitamente, ed a sufficienza dimostrati.

(b) Questa progressione si renderà più grata sottintendendo la 5.^a all'accordo dissonante.

(c) Questa progressione è assolutamente cattiva in ragione de' fondamentali discendenti di grado.

Progressione in cui la 5.^a serve di preparazione, e risoluzione alla 2.^a addizione.

Partendo dal principio che ogni qualunque numero consonante della Triade può servire d'apparecchio a qualsivoglia dissonanza sia nel tempo debole, sia nel forte, ne verranno perciò le seguenti progressioni

Progressione in cui la 2.^a addizione nel tempo forte è preparata, e salvata dalla 5.^a, e la 1.^a addizione nel tempo debole è preparata, e risolta dalla 3.^a

Progressione medesima, dove alla 9.^a va unita contemporaneamente la 7.^a

Se si vorrà che ogni grado fondamentale abbia sopra di sé le due addizioni, non si farà altro che preparare e risolvere la 9.^a in 5.^a, e la 7.^a in 3.^a, il che apporterà in un punto, un bell'ordine di parti, ma un'asprezza insoffribile. Eccone la progressione.

(a) La progressione in cui l'ottava serve in un punto di preparazione, e risoluzione alla 2.^a addizione, non dovrà aver luogo per le ragioni suaccennate.

(b) Qualora si voglia dare maggior robustezza all'armonia s'impiegherà la quinta parte, aggiungendo la 5.^a all'accordo di nona.

Progressione in cui la 9^a è preparata dalla 5^a, e la 7^a dalla 3^a. La risoluzione in 8^a della 2^a addizione precede la risoluzione in 3^a della 1^a addizione.

Progressione in cui la 9^a viene preparata dalla 3^a, e risolta dalla 6^a.

Progressione in cui la 2^a addizione ha la preparazione dalla 7^a, e la risoluzione in 3^a; ed in altra parte ell' ha la preparazione dalla 5^a, e la risoluzione in 3^a.

Progressione nella quale ciascuna delle quattro parti superiori progredisce dalla 3^a, alla 5^a, alla 7^a, alla 9^a, e questa di nuovo alla 3^a, da cui risulta che la 9^a è preparata dalla 7^a, e risolta in 3^a.

Anche in questa progressione sarebbe desiderabile che al bell'ordine di parti andasse del pari un piacevole effetto; ma, benchè aspra, qualunque orecchio accostumato alla dissonanza ne potrà sopportare quattro, o sei accordi consecutivi.

Progressione di un generatore, e di un 3.^a rivolto a vicenda, in cui la 7.^a viene preparata dall'8.^a risolta in 3.^a, e la 9.^a dalla 3.^a risolvente in 5.^a

Progressione in cui il 3.^o rivolto di 9.^a viene preceduto dalla Triade.

Progressione in cui la 9.^a immobile viene risolta in 3.^a dal moto della parte grave.

Progressione sulla Scala ascendente in cui la 9.^a è preparata dalla 3.^a, e risolta in 8.^a

Altra Scala ascendente in cui delle due addizioni risolve primieramente la 9.^a e poi la 7.^a

(a) Si potrà aggiungere una quinta parte progredendo da 5. e 6, a 5. e 6, relativamente al basso sensibile.

Altra Scala ascendente in cui la 9^a viene preparata dalla 5^a, e risolta in 8^a.

Dal maneggio delle due addizioni finora dimostrate si è veduto ch'esse possono essere preparate, percosse, e risolte simultaneamente, e che la 9^a può precedere la risoluzione della 7^a.

Ora farò osservare che la prima addizione non potrà precedere la risoluzione della 9^a senza cambiarne il fondamentale, atteso che la 7^a discendente non è ritardo d'armonia. Esempio in cui l'anticipata risoluzione della 7^a converte la 9^a in primo rivolto d'11^a.

Altro esempio in cui l'anticipata risoluzione della 9^a fa sì che il fondamentale resta il medesimo^{mo}.

Ecco compiuto il maneggio della 2^a addizione con cui risultano dieci accordi generatori di nona, ed un numero indeterminato di rivolti: dico indeterminato perchè non tutte le opinioni, né tutte le orecchie concorderanno nella loro adozione. Lascierò pertanto che ognuno a suo piacere ne fissi il numero, o li rifiuti, e solo unirò ai 57 accordi, già dimostrati nella 1^a addizione, 10 generatori di nona, con cui viensi a formare il numero di 67 accordi, 25 de' quali sono generatori, cioè 6 Triadi, 9 settime, e 10 none, e co' quali mezzi, unitamente ad alcuni rivolti di nona, si potrà comporre un basso del tenor seguente.

(a) Levando la parte di mezzo che progredisce da 5^a e 6^a a 5^a e 6^a restano sole tre parti che stanno ottimamente fra loro.

T 6^a 2^a — P — T — 4^a — P T 2^a x 4^a 5^a — P — T —

5^a S T — P T 4^a — 2^a x 4^a 5^a — 6^a 2^a 5^a — T S T — P —

T — 4^a — P T. — P T 2^a T 2^a P T P — 6^a —

4^a 7^a P 6^a 2^a P T — 4^a 2^a 5^a 3^a 6^a 2^a P T — P 2^a P

T 4^a P T 6^a 7^a 5^a 3^a T 6^a 4^a 2^a 7^a 7^a P T — 6^a —

4^a — 2^a — P T 6^a 2^a P T 2^a x 4^a 5^a S T P 2^a 5^a P T P

6^a 6^a 7^a x 4^a 5^a S T T 4^a 5^a 6^a P T — 4^a S T x 4^a P — T

BASSO CONTINUO

The image displays a musical score for Basso Continuo, marked 'Allegro'. It consists of four systems of music, each with a treble clef staff and a bass clef staff. The bass clef staff contains figured bass notation, which includes numbers (1-7) and accidentals (sharps and flats) indicating fingerings and chromatic alterations. The figures are labeled with letters (a) through (n) and are grouped into systems. The first system is labeled 'Allegro' and includes figures (a) through (g). The second system includes figures (h) through (n). The third and fourth systems continue the musical notation with figured bass.

(a) La minima, semiminima, o croma, quando non oltrepassi la durata di una semiminima in un Allegro, si potrà considerare come nota di passaggio tanto nel tempo debole che nel forte, a meno che questa non sia destinata alla costituzione del Modo. Nonostante questo l'accompagnatore delicato farà bene di levare quel numero che produrrà maggior urto contro la nota di passaggio, usando dell'avvertimento già dato nel basso continuo della I^a addizione che è di portar la parte o superiore, o media per moto retto o contrario, come alle lettere b. c. e. f. g. h. i.

(d) La sesta che annuncia la risoluzione della nona sulla nota di passaggio, seguendo l'avvertimento già dato nel basso continuo della I^a addizione, appartenerà alla nota buona susseguente, e così dicasi alle lettere. m. n.

(l) Siccome dalla maggiore, o minor durata della nota di passaggio deriva l'urto più o meno forte che l'orecchio riceve, così ne viene che nel basso ove passa la semiminima passerà a più forte ragione la croma.

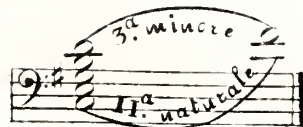
CAPITOLO NONO

Della 3^a addizione

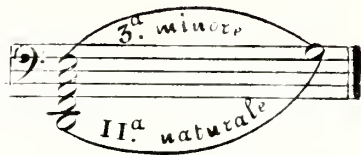
L'undecima è di tre specie, cioè, naturale, diminuita, ed eccedente. Essa ha luogo unitamente alla 1.^a e 2.^a addizione sopra le Triadi diatoniche, sulle apparenti diatonica, e semidiatonica, e sulla Triade cromatica di $\times 5^a$, come dalle formole seguenti. L'addizione di una 3.^a minore alla 2.^a addizione che trovasi sulla Tonica del Modo maggiore, e 3.^a del Modo minore, dà il seguente accordo di II.^a naturale.



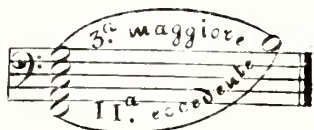
Sua scomposizione alla Triade



L'addizione di una 3.^a minore alla 2.^a addizione che trovasi sulla 2.^a e 6.^a del Modo maggiore, o 1.^a e 4.^a del Modo minore, dà il seguente accordo di II.^a naturale.



L'addizione di una 3.^a maggiore alla 2.^a addizione che trovasi sulla 4.^a del Modo maggiore, o 6.^a del Modo minore, dà il seguente accordo di II.^a eccedente.



Sua scomposizione alla Triade



L'addizione di una 3.^a minore alla 2.^a addizione che trovasi sulla 5.^a e 2.^a, come produttore del Modo maggiore, dà il seguente accordo di II.^a naturale.



(a) Supportabile.

(b) La scomposizione di questo accordo è impraticabile.

Il precedente accordo sulla 5.^a e 2.^a, come produttore del Modo minore, dà il seguente accordo di II.^a naturale



Come 3.^a del Modo maggiore dà egualmente l' II.^a naturale.



L'addizione di una 3.^a maggiore alla 2.^a addizione che trovasi sulla sensibile, 4.^a alterata, e 7.^a del Modo maggiore, e sulla 2.^a del Modo minore, dà il seguente accordo di II.^a naturale.

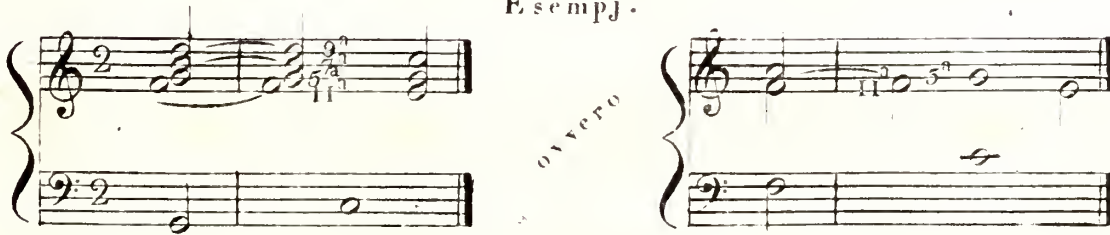


L'addizione di una 3.^a minore alla 2.^a addizione, che trovasi sulla sensibile, e 4.^a alterata del Modo minore, dà il seguente accordo di II.^a diminuita.



Quando l' II.^a comparirà come ritardo della 3.^a, e che perciò sarà sottintesa la 3.^a alla Triade, essa potrà approssimarsi al generatore sino alla vera distanza di 4.^a, trovando sopra di sè la 5.^a, la 7.^a, e la 9.^a.

Esempj.



Al Capitolo decimo farò conoscere se più convenga approssima dissonanze primarie col porre sopra di loro i numeri integrali dell'accordo, come nè precedenti esempj, o se, per evitare una maggior collisione, si debba piuttosto tenerle scoperte col fare che i loro numeri sieno ad esse sottoposti.

(a) Anche la scomposizione di questo è impraticabile.

(b) È pure impraticabile anche la scomposizione di questo.

Undecime preparate, e risolte or dalla consonanza, ed ora dalla dissonanza

II.^a preparata dalla 7.^a e risolta in 3.^a

(a) praticò

buono

buono

Sottintesa la 7.^a

Sottintesa la 7.^a e la 9.^a

Sottintesa la 5.^a

Sottintesa la 5.^a e la 7.^a

buono

praticò

buono

(b)

Secondo rivolto

duro

buono

buono

buono

buono

buono

buono

buono

(c)

Quarto rivolto

duro

sopp.^e

praticah.^e

buono

buono

buono

Quinto rivolto

duro

sopp.^e

praticah.^e

buono

buono

buono

buono

(a) Tanto nel generatore, che ne suoi rivolti, l'accompagnatore darà i numeri espressi, e nulla più.

(b) Si omette il I.^o rivolto per la ragione che l'II.^a è il ritardo stesso della 3.^a la quale unita all'II.^a apporterebbe un insopportabile collisione all'udito.

(c) Si omette pure il 3.^o rivolto perche' questo unito al generatore si rende insopportabile, il che si è dimostrato nella passata addizione.

Fatta accurata osservazione sulla formazione dell'accordo di II^a si fa manifesto che il già tanto usitato accordo di 4^a e 5^a non è, nè può essere altrimenti che un generatore di II^a colla 3^a, 7^a e 9^a sottintese. Egli non può essere altrimenti, perchè la successione di terze congiunte/ solo mezzo onde far derivare non meno la Triade fondamentale, che le soprapposte dissonanze/ non produce, nè produrrà mai la 4^a, ma bensì la di lei ottava, la quale, trovandosi appunto alla distanza di II^a, viene così a dar luogo alla 3^a, 5^a, 7^a e 9^a che la compongono. Ma veniamo di nuovo al maneggio.

II^a nel tempo debole in cui la preparazione in 5^a, e la risoluzione in 3^a derivano dall'immobilità della parte grave.

II^a, 9^a e 7^a immobile nel tempo forte risolte in consonanza dal movimento della parte grave.

II^a eccedente ascendente preparata dalla 4^a, e risolta in 5^a.

II^a preparata dalla 3^a risolvete in 3^a.

11.^a preparata, e risolta in 5.^a
 2.^o Rivolto 5.^o Rivolto

Musical notation showing the 11th prepared chord resolving to the 5th in 2nd and 5th inversions. The first system shows the 11th prepared chord with a 7th. The second system shows the 2nd inversion (x4) with a 7th. The third system shows the 5th inversion (6, 5, 6).

11.^a preparata, e risolta in 6.^a
 2.^o Rivolto 5.^o Rivolto

Musical notation showing the 11th prepared chord resolving to the 6th in 2nd and 5th inversions. The first system shows the 11th prepared chord with a 6th. The second system shows the 2nd inversion (6, 4, x4) with a 7th. The third system shows the 5th inversion (6, 5, 6).

Accordo completo in cui l'11.^a è preparata dalla 5.^a, e risolta in 7.^a

1.^o Rivolto 2.^o Rivolto

Musical notation showing the complete 11th prepared chord resolving to the 7th in 1st and 2nd inversions. The first system shows the 11th prepared chord with a 7th. The second system shows the 1st inversion (6, 3, 7). The third system shows the 2nd inversion (7, 4, 5).

3.^o Rivolto 4.^o Rivolto 5.^o Rivolto

Musical notation showing the complete 11th prepared chord resolving to the 7th in 3rd, 4th, and 5th inversions. The first system shows the 3rd inversion (6, 5, 2, 7). The second system shows the 4th inversion (7, 4, 3, 6). The third system shows the 5th inversion (6, 5, 4, 6, x4).

11.^a preparata dalla 5.^a risolvete in 5.^a

Musical notation showing the 11th prepared chord from the 5th resolving to the 5th. The first system shows the 11th prepared chord with a 5th. The second system shows the 5th with a 5th.

11.^a preparata dalla 6.^a risolvete in tritono

Musical notation showing the 11th prepared chord from the 6th resolving to the tritone. The first system shows the 11th prepared chord with a 6th. The second system shows the 6th with a 5th and a 4th (x4).

11.^a preparata dalla 5.^a risolvete in 3.^a

2.^o Rivolto

4.^o Rivolto

5.^o Rivolto

Musical notation for 11.^a preparata, showing the 2.^o, 4.^o, and 5.^o Rivolto. The notation includes treble and bass staves with various chords and fingerings indicated by numbers and symbols like 'x' and '+'. The bass staff contains the following fingerings: 7, 6, 5, 3, x4, x2, 7, 5, 4, 6, 4, 5, 8, 6, 7, 4, 3, 3, x+, 6, 5, 2, 6.

11.^a eccedente discendente preparata dalla 7.^a maggiore risolvete in 7.^a minore.

Musical notation for 11.^a eccedente discendente preparata, showing the 7.^a maggiore and 7.^a minore. The notation includes treble and bass staves with various chords and fingerings indicated by numbers and symbols like 'x' and '+'. The bass staff contains the following fingerings: 7, 11, 9, 5, 7.

11.^a preparata dalla 3.^a risolvete in x 2.^a

Musical notation for 11.^a preparata, 2.^o Rivolto. The notation includes treble and bass staves with various chords and fingerings indicated by numbers and symbols like 'x' and '+'. The bass staff contains the following fingerings: 6, 11, 7, 5, x4, x2.

2.^o Rivolto

Musical notation for 11.^a preparata, 3.^o Rivolto. The notation includes treble and bass staves with various chords and fingerings indicated by numbers and symbols like 'x' and '+'. The bass staff contains the following fingerings: 3, 7, 3, 5.

3.^o Rivolto

Musical notation for 11.^a preparata, 4.^o Rivolto. The notation includes treble and bass staves with various chords and fingerings indicated by numbers and symbols like 'x' and '+'. The bass staff contains the following fingerings: 6, 5, 2, x+, 3.

5.^o Rivolto

Musical notation for 11.^a preparata, 5.^o Rivolto. The notation includes treble and bass staves with various chords and fingerings indicated by numbers and symbols like 'x' and '+'. The bass staff contains the following fingerings: 5, 2, 7.

11.^a diminuita preparata e risolta dalla 3.^a

Musical notation for 11.^a diminuita preparata e risolta, 2.^o Rivolto. The notation includes treble and bass staves with various chords and fingerings indicated by numbers and symbols like 'x' and '+'. The bass staff contains the following fingerings: 6, 11, 5, 7.

2.^o Rivolto

Musical notation for 11.^a diminuita preparata e risolta, 3.^o Rivolto. The notation includes treble and bass staves with various chords and fingerings indicated by numbers and symbols like 'x' and '+'. The bass staff contains the following fingerings: x7, x4, x+, 3, 3.

3.^o Rivolto

Musical notation for 11.^a diminuita preparata e risolta, 4.^o Rivolto. The notation includes treble and bass staves with various chords and fingerings indicated by numbers and symbols like 'x' and '+'. The bass staff contains the following fingerings: 6, 6, x5, x2, x2.

5.^o Rivolto

Musical notation for 11.^a diminuita preparata e risolta, 5.^o Rivolto. The notation includes treble and bass staves with various chords and fingerings indicated by numbers and symbols like 'x' and '+'. The bass staff contains the following fingerings: 6, 6, x5, x2, 6, 5.

II.^a preparata dalla 7.^a risolta in 7.^a

II.^a immobile preparata dall' 8.^a e risolta in 5.^a dal movimento della parte inferiore.

II.^a preparata dalla 9.^a risolta in 5.^a

Dai precedenti esempj risulta che l' II.^a potrà avere la di lei preparazione dalla 5.^a, 5.^a, 6.^a, ed 8.^a, non che dalla 7.^a maggiore, e minore, 5.^a, e. x 4.^a: come la sua risoluzione potrà cadere sulle quattro anzidette consonanze non solo, ma ancora sulla 7.^a, 7.^a, 7.^a, 5.^a, x 4.^a, e x 2.^a.

Ecco dunque le progressioni, che ottengonsi mediante la preparazione, e risoluzione su di un istesso numero.

Progressione in cui l' II.^a è preparata e salvata dalla 5.^a.

Progressione in cui l' II.^a viene preparata e salvata dalla 3.^a.

(a) La progressione riescirà meno aspra allorché le si sottintenderà la 9.^a.

Progressione in cui l'II^a viene preparata dalla 5^a risolvente ora in 5^a, ed ora in 8^a

Progressione in cui l'II^a è preparata dalla 7^a e risolta in 3^a.

Qualora si voglia far trovare le tre addizioni ad ogni generatore, si farà progredire il fondamentale di 3^a in giù, preparando la 7^a dalla 5^a, la 9^a dalla 7^a, e l'II^a dalla 9^a, risolvendola poi in 5^a, il che dà un ordine di parti altrettanto bello per la sua regolarità, quanto insoffribile per l'effetto che ne deriva. Esempio.

Lo stesso fondamentale, in cui l'II^a viene preparata vicendevolmente dalla 9^a, e risolta in 5^a.

Progressione in cui l'II^a immobile si converte in 7^a di un diverso generatore d'II^a.

(a) La troppa asprezza risultante dall'II^a eccedente, dalla 9^a e 2^a minore mi hanno indotto a dare più o meno durata alle diverse dissonanze, o a vero dire, a risolvere prima l'una che l'altra, come si potrà scorgere ai luoghi indicati dalle crocette.

Secondo Rivolto e Generatore.

Musical score for 'Secondo Rivolto e Generatore'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a sequence of notes with accidentals (sharps and naturals). The bass staff contains a sequence of notes with fingerings (numbers 1-5) and some accidentals. There are also some Roman numerals (II, 6, 7, 9) and plus signs (+) above the bass staff notes.

Quinto e 3.^o Rivolto.

Musical score for 'Quinto e 3.^o Rivolto'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a sequence of notes with accidentals. The bass staff contains a sequence of notes with fingerings (numbers 1-5) and some accidentals. There are also some Roman numerals (6, 7, 5) and plus signs (+) above the bass staff notes.

Generatore 2.^o e 5.^o Rivolto.

Musical score for 'Generatore 2.^o e 5.^o Rivolto'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a sequence of notes with accidentals. The bass staff contains a sequence of notes with fingerings (numbers 1-5) and some accidentals. There are also some Roman numerals (6, 7, 5, 9) and plus signs (+) above the bass staff notes.

Progressione sulla Scala ascendente in cui la 1.^a addizione preparata dall'8.^a risolve in 6.^a, dopo la risoluzione della 2.^a e 3.^a addizione, le quali hanno la preparazione l'una dalla 3.^a e l'altra dalla 5.^a, e la risoluzione contemporanea l'una in 8.^a e l'altra in 3.^a.

Musical score for progression (a). It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a sequence of notes with accidentals and some Roman numerals (II, 9, 7, 6, 5, 3). The bass staff contains a sequence of notes with fingerings (numbers 1-5) and some accidentals. There are also some Roman numerals (6, 7, 5, 9) and plus signs (+) above the bass staff notes.

Altra Scala ascendente in cui la 3.^a addizione viene preparata dalla 5.^a risolvente in 3.^a, e la 2.^a addizione dalla 3.^a risolvente in 8.^a.

Musical score for progression (b). It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a sequence of notes with accidentals and some Roman numerals (II, 9, 6, 5, 3). The bass staff contains a sequence of notes with fingerings (numbers 1-5) and some accidentals. There are also some Roman numerals (6, 7, 5, 9) and plus signs (+) above the bass staff notes.

(a) Nasce in questa progressione composta delle tre addizioni ciò che si è comprovato in addietro, cioè, che la disposizione delle parti è bellissima, e l'effetto è cattivo.

(b) Sottintendendo la 9.^a dalla presente progressione ne risulterà minor durezza.

Altra Scala ascendente simile alla precedente in quanto alla preparazione, e risoluzione della 2.^a e 3.^a addizione.

Scala discendente in cui l' II.^a è preparata e risolta dalla 3.^a

Altra Scala discendente in cui l' II.^a è preparata e risolta dalla 3.^a e la 7.^a dalla 6.^a

Altra Scala discendente in cui l' II.^a viene preparata e risolta come sopra.

(a) Anche in questa progressione si potrà sottintendere la 9.^a

(b) Appine di evitare le ottave di moto retto, che si presentano fra l'una delle parti di mezzo ed il basso, queste progrediranno vicendevolmente di grado in su, come viene indicato dai puntini, e discenderanno di 5.^a

(c) Qualora si voglia dar luogo ad una quarta parte si potrà aggiungere la 5.^a così all'accordo di II.^a che al susseguente accordo di 7.^a

T P T — 4.^a P T — S — T — P — T —

4.^a 2.^a P T P — T T P T T P T T P T —

4.^a P T X 4.^a P P T P — T 6.^a 2.^a X 4.^a 5.^a 2.^a P — T T

P P T P T T 2.^a S T T 2.^a S T 4.^a 7.^a 5.^a

6.^a 2.^a P T 2.^a P 6.^a X 4.^a P T 2.^a P T 4.^a P T 6.^a 3.^a T

2.^a 4.^a 5.^a 3.^a 4.^a 7.^a 5.^a 6.^a 2.^a P T — 4.^a S T — 6.^a P T —

P — T — 2.^a — T — P S 6.^a 4.^a X 4.^a T P T

Grave (b)

- (a) Essendo la croma di un grave o adagio quasi maggiore del doppio della semiminima di un allegro, dovrà perciò avere un'accedo suo particolare, il quale sarà marcato dal compositore; e quando non lo sia l'accompagnatore potrà accompagnare le quattro note con terza ritenendo fissa l'ottava della prima nota, come risulta dall'esempio, o ritenendo la terza, o la quinta come alle lettere g. h.
- (b) Benchè fra la percussione e la risoluzione della dissonanza si trovino due, tre, o più note di mezzo, e fra queste anche la nota di risoluzione, non perciò si dovrà credere la detta risoluzione anticipata; e ciò non è soltanto con figure minute, ma è altresì con figure aggravate, semprechè abbiano la stessa durata.
- (c) Ai numeri che trovansi sopra la pausa, e che sono riferibili alla nota susseguente, si aggiungerà loro la nota del basso.
- (d) Il compositore, e l'accompagnatore si trovano costretti a portare in alto le parti quando esse sono, o possono trovarsi soverchiamente basse, e quando ne può derivare una migliore cantilena nella parte manifesta. Il compositore però non deve inaltarle per approssimazione tutte ad un tratto, come nel caso presente; ma l'accompagnatore dovi farlo di necessità, e non estendendosi la sua mano destra al di là della sola ottava.
- (e) L'undecima sulla produtente, come su altri gradi si potrà prendere di posta, giacchè la sua durezza non è tale che oppenda oltremodo l'udito.
- (f) La linea indica che la dissonanza è cambiata, cioè, che l'obbligo della risoluzione viene adempito da altra parte.

CAPITOLO DECIMO

Della 4.^a addizione alla Triade ---

La terzadecima è di due specie, cioè, maggiore, e minore. Essa prende luogo unitamente alle di lei sottoposte addizioni sopra le Triadi diatoniche, sulle apparenti diatonica, e semidiatonica, come dalle seguenti formole.

L'addizione di una 3.^a maggiore alla 3.^a addizione che trovasi sulla Tonica del Modo maggiore, e sulla 5.^a del Modo minore, dà il seguente accordo di 13.^a magg.

Formola

L'addizione di una 3.^a maggiore alla 3.^a addizione che trovasi sulla 2.^a del Modo maggiore, e 4.^a del Modo minore, dà il seguente accordo di 13.^a maggiore.

Formola

L'addizione di una 3.^a minore alla 3.^a addizione che trovasi sulla 5.^a del Modo maggiore, dà il seguente accordo di 13.^a minore.

Formola

L'addizione di una 3.^a minore alla 3.^a addizione che trovasi sulla 4.^a del Modo maggiore, e 6.^a del Modo minore, dà il seguente accordo di 13.^a maggiore.

Formola

L'addizione di una 3.^a maggiore alla 3.^a addizione che trovasi sulla 5.^a e 2.^a, come producente del Modo maggiore, dà il seguente accordo di 13.^a maggiore.



Lo stesso accordo sulla 5.^a, come producente del Modo minore, dà il seguente accordo di 13.^a minore.



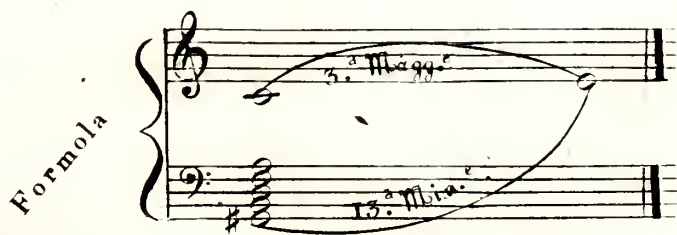
L'addizione di una 3.^a minore alla 3.^a addizione che trovasi sulla 6.^a del Modo maggiore, dà il seguente accordo di 13.^a minore



L'addizione di una 3.^a minore alla 3.^a addizione che trovasi sulla sensibile, e 4.^a alterata del Modo maggiore, o 2.^a del Modo minore, dà il seguente accordo di 13.^a minore



L'addizione di una 3.^a maggiore alla 3.^a addizione che trovasi sulla sensibile del Modo minore, dà il seguente accordo di 13.^a minore



Quando si rifletterà che la 13^a è il ritardo della 12^a o 5^a, e l'11^a il ritardo della 10^a o 3^a si vedrà ben tosto necessario, onde menomare l'asprezza della percussione, di sottintendere al generatore di 13^a la quinta, e la terza, qualora vi si trovi l'11^a; e se, all'accordo completo, si sottintenderà la 7^a, e la 9^a, allora si potrà approssimare la 13^a fino alla vera distanza di 6^a. Esempj

13^a preparata e risolta or in consonanza ed or in dissonanza.

13^a preparata dalla 9^a e risolta in 5^a.

(a) Per tutta questa addizione l'accompagnatore darà i numeri espressi e nulla più.

1^o Rivotto

(a) praticato buono buono

Secondo Rivotto

duro praticato buono buono

buono praticato buono praticato

5^o Rivotto

duro buono

6^o Rivotto

duro

13^a preparata dalla 7^a, e risolta in 5^a dall'immobilità della parte grave.

(a) Il primo rivotto non si userà se non che sottintesa la prima, e 3^a addizione in ragione dell'11^a suo ritardo, e della 7^a aspre oltremodo.

(b) Il terzo, e quarto rivotto si omettono perchè non apportano in niun caso, che sneratezza, e dure collisioni.

13.^a preparata e risolta in 3.^a

1.^o Rivolto

5.^o Rivolto

6.^o Rivolto

Detailed description: This section contains three pairs of musical staves. Each pair shows a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a harmonic line. The first pair is labeled '1.^o Rivolto' and shows a 13th degree chord (marked '13') resolving to a 3rd degree chord. The second pair is labeled '5.^o Rivolto' and shows a 13th degree chord (marked '13') with a 5th degree chord (marked '5') below it. The third pair is labeled '6.^o Rivolto' and shows a 13th degree chord (marked '13') with a 6th degree chord (marked '6') below it.

13.^a preparata e risolta in 5.^a

(a)

Detailed description: A single pair of musical staves showing a 13th degree chord (marked '13') resolving to a 5th degree chord. The bass line includes a 3rd degree chord (marked '3') and a 7th degree chord (marked '7').

13.^a preparata e risolta in 6.^a

5.^o Rivolto

6.^o Rivolto

Detailed description: This section contains two pairs of musical staves. The first pair is labeled '5.^o Rivolto' and shows a 13th degree chord (marked '13') with a 5th degree chord (marked '5') below it. The second pair is labeled '6.^o Rivolto' and shows a 13th degree chord (marked '13') with a 6th degree chord (marked '6') below it.

13.^a preparata e risolta dall' 8.^a

5.^o Rivolto

6.^o Rivolto

Detailed description: This section contains two pairs of musical staves. The first pair is labeled '5.^o Rivolto' and shows a 13th degree chord (marked '13') with a 5th degree chord (marked '5') below it. The second pair is labeled '6.^o Rivolto' and shows a 13th degree chord (marked '13') with a 6th degree chord (marked '6') below it.

(a) Questa preparazione e risoluzione non sarà la più lodevole in forza delle quinte implicite.

13^a. preparata dalla 3^a. risoluta in $\times 6^a$.

13^a. preparata dalla 3^a. risoluta in $\times 4^a$.

13^a. preparata dalla 3^a. risoluta in 5^a .

15^a. preparata dalla 3^a. risoluta in $\times 5^a$.

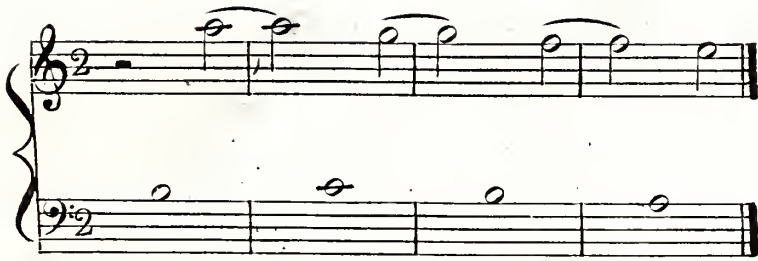
13^a preparata dalla 7^a risolta in 7^a

13^a preparata dalla 7^a e risolta dalla parte grave in 5^a

15^a ascendente preparata dalla 5^a risolta in 7^a

Dagli esempj fino ad ora dimostrati rilevasi che la terzadecima può avere la di lei preparazione dalla 9^a, dalla 7^a maggiore, minore, e diminuita, dalla 5^a, dalla 5^a, dalla 6^a, e dall' 8^a, non che dall' 11^a, come si vedrà più oltre; e che la sua risoluzione può cadere sulle quattro anzidette consonanze unitamente alla 7^a, e di più sulla ^x4, ^x5, ^x6, e 7. In quanto poi alle progressioni che ricavansi dall' istesso numero di preparazione e risoluzione, l'effetto loro non può esser buono per le ragioni seguenti. La progressione che nasce dalla preparazione e risoluzione in 5^a, dà le quinte implicite di moto retto. Segue esempio.

(a) Queste due piccole progressioni possono essere trasportate nel Modo minore.



La progressione che deriva dalla preparazione, e risoluzione in 6.^a non dà varietà di moto colla parte inferiore, nè buona condotta d'armonia. Esempio



La progressione risultante dalla preparazione, e risoluzione in 8.^a riesce snervata, e senza buona condotta d'armonia. Esempio



Soltanto la preparazione, e risoluzione in 3.^a riesce passabile semprechè si alterino alcuni gradi diatonici. Esempio



Progressione in cui la 13.^a è preparata dalla 3.^a, e risolta dalla 5.^a.



Altra Scala ascendente in cui la 13^a ha la preparazione in 7^a, e la risoluz. in 5^a.

Altra Scala in cui la 13^a è preparata dalla 7^a e risolta dalla 5^a.

Progressione in cui la 13^a viene preparata ora dalla 7^a, ed ora dalla 5^a, e viene risolta in 5^a.

Le note segnate annunciano una dissonanza che dovrebbesi denominare 15^a, ritardo della 7^a, o 7^a, perchè se osserviamo bene, troviamo ch' ell' ha tutto l' apparecchio delle dissonanze primarie in quanto a preparazione, percussione, e risoluzione.

E' ben si vero che la di lei percussione, come 15^a giusta non ha, / come non ne ha la 13^a, e l' 11^a / nulla di dissonante relativamente al generatore; ma, come 15^a diminuita essa porta seco quella collisione che richiedesi / e forse troppa / per dichiararla dissonanza. E che si possa, e debba considerarla tale ne fa certa fede l'autorità del più grande fra gli armonisti italiani, il P.^o Vallotti, del quale presenterò qui un basso in cui si vedrà chiaramente il maneggio di questa dissonanza.

Basso sensibile

Basso fondamentale

T P T 2^a P T S

T S T x 4^a 5^a P P P P

T. 5^a S T S T x 4^a

5^a S T S P T S T S

Se in alcuni luoghi di questo basso / seguendo sempre i principj dati fin' ora / si sottintenderà ora la 5^a, ora la 5^a, o tutte due in forza de' loro ritardi, gli si verrà a togliere gran parte della propria asprezza. Ora per proseguire coll'ordine incominciato passerò ad accrescere il novero delli accordi aggiungendo ai 79 già dimostrati nella precedente addizione, nove generatori di 13^a, diversi per conformazione, e per luogo, cò quali si porta il numero de' fondamentali a 44, e degli accordi in genere a 88. De' rivolti della 13^a, che pure ve ne sono dei trattabilissimi, lascerò che il compositore adotti quelli che gli veranno più in acconcio, o in ragione del numero delle parti ch'ei prenderà a trattare, o della maggiore o minor forza di cui vorrà usare, o della sua particolare maniera di sentire, siccome tutti hanno la propria. Intanto non tralascero di fare ancora qualche riflessione intorno alle quattro primarie dissonanze, e più particolarmente sulla 9^a, 11^a, e 13^a, le quali vengano da valenti compositori antichi, e moderni alcune volte usate così a due, che a più parti, alla rigorosa distanza di seconda col generatore, o con qualche numero a lui appartenente. Esempj

Primo rivolto di 7^a alquanto aspro in ragione della prossimità di 2^a.

Secondo rivolto di 7.^a alquanto aspro per la suddetta ragione.



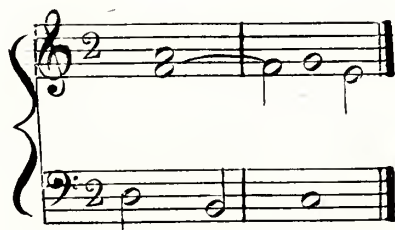
Generatore di 9.^a aspro per l'anzidetta ragione.



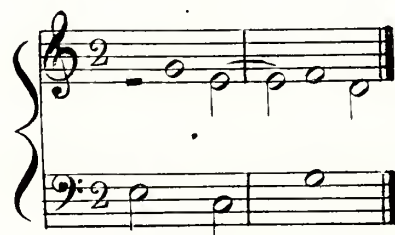
Lo stesso generatore maggiormente aspro per avere la 5.^a in contatto di 2.^a colla 9.^a



Generatore di 11.^a aspro per avere la 5.^a sopra l'11.^a

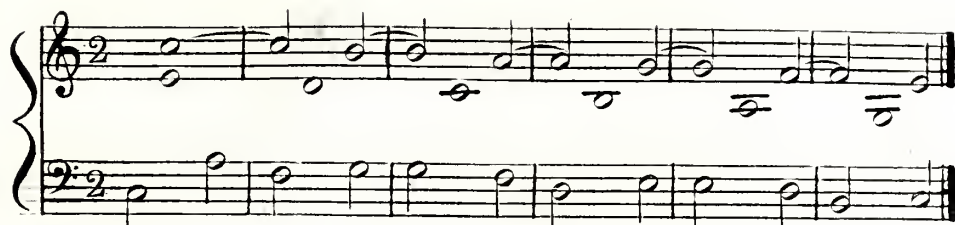


Generatore di 13.^a aspro per avere la 7.^a sopra la 13.^a



Sebbene io non ardisca tacciare apertamente un così fatto maneggio, per la venerazione dovuta a questi grandi scrittori, tuttavia porto ferma opinione che gli accordi dissonanti saranno più sopportabili, quanto più si allontanerà il duro contatto della 2.^a, e quando il generatore presenterà le di lui terze, e le dissonanze coll'ordine progressivo con cui vengono generate. Esempj.

Primo e Secondo Rivolto di 7^a



Generatori di 9^a, 11^a e 13^a



Da questi ultimi esempj risulta adunque che le dissonanze primarie si trovano al di sopra de' numeri della Triade fondamentale in contatto di 7^a e non di 2^a fra le parti, e di 9^a, 11^a e 13^a in confronto del basso.

Avendo con ciò dato fine alle quattro addizioni non sarà fuor di luogo l'espore l'uso delle così dette note anticipate, e ritardate dal corso dell'armonia, il cui effetto è quello medesimo della dissonanza, sebbene esse non vadino soggette né a preparazione, né a risoluzione regolare. Esemplj.

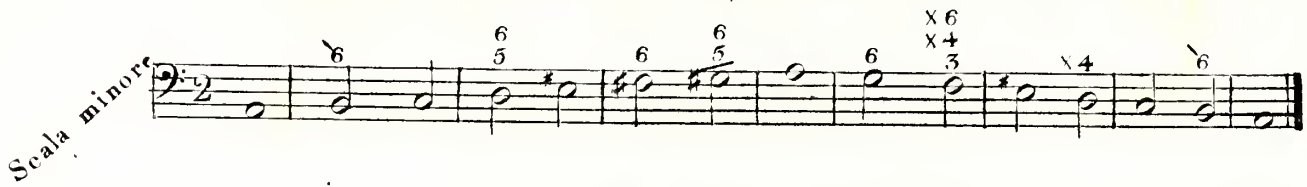
Note anticipate



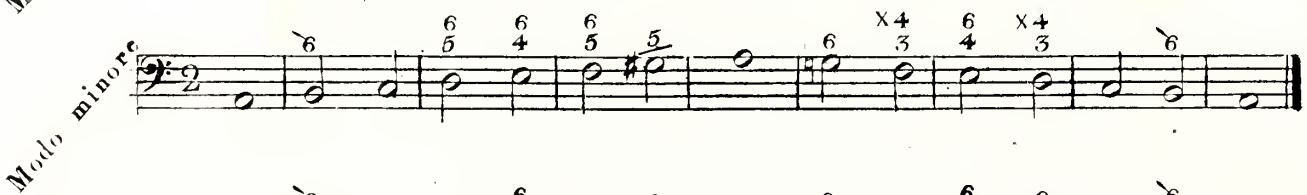
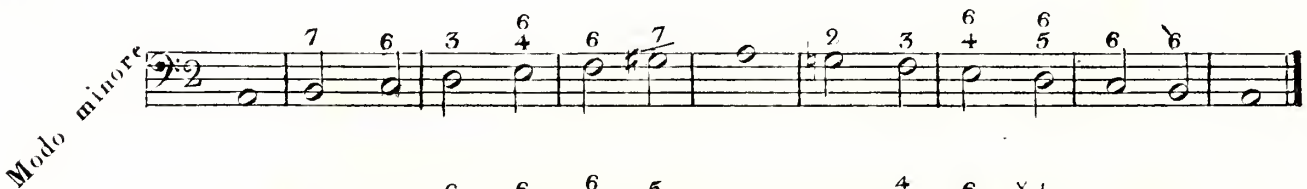
Note ritardate



Non sarà pure fuor di luogo ch'io ritorni su i miei passi per fare qualche osservazione sugli accompagnamenti da darsi alla Scala. Se si rianderanno i movimenti diatonici, l'analisi della Scala, e le quattro addizioni, si troverà gran numero di Scale accompagnate tutte diversamente, e senza l'introduzione di alcuno accidente estraneo al Modo. Nulla di meno in mezzo a queste, ed altre che presenterò più oltre, ne sorge una orgogliosa a tal segno, ch'essa pretende il vanto di vera regolatrice d'ogni qualunque buona composizione, e di dogma musicale. Eccola



Questa cosiddetta *regola dell'ottava* per quanto credesi da Rousseau è stata immaginata dal Campioni, al solo oggetto di dare qualche indirizzo all'accompagnatore; ma invece gran parte de' nostri compositori, da cinquant'anni addietro sino a noi, la carpirono dalle mani dell'accompagnatore, e se ne resero padroni tessendo invariabilmente le loro produzioni sopra questa progressione. Da ciò ne viene che l'accompagnatore trova un certo indirizzo dalla *regola dell'ottava* fintantochè eseguisce le composizioni de' suaccenati compositori; ma quando trova scrittori tali che sdegnano, e spezzano le catene di questa regola, allora egli è in un fiero bivio, seppur non viene in suo soccorso la numerica segnatura. Eccone la prova con altre Scale.



Dalle precedenti, e da altre Scale più in addietro si dovrà concludere che l'accompagnatore avrà sempre mai bisogno della numerica segnatura, fintantoché si terrà per base, che il merito di ben accompagnare altrui consiste nel dare i numeri voluti dal compositore, e non già quelli provenienti dal proprio capriccio, o da una regola poco, o nulla profittevole. Quindi il giovane studioso dovrà primieramente rendersi familiare la maniera di costituire il Modo; in secondo luogo rifletterà, e si abituerà sopra i migliori movimenti diatonici del basso generatore; in terzo luogo cercherà di farsi ben pratico della preparazione, e risoluzione delle dissonanze primarie; ed in ultimo luogo si famigliarizzerà colla numerica segnatura, onde farne pronta esecuzione. Allorquando ci sarà bene istruito di tutto ciò, e per conseguenza di tutte le armonie, e delle affinità, particolarità, e indole loro, potrà non solo rendersi maggiormente atto ad accompagnare i bassi più difficili, ma avrà altresì quella tacita compiacenza che sente soltanto l'uomo guidato dallo stimolo d'onore, cioè quella di non essere, come avviene pur troppo nel maggior numero, un accompagnatore superficiale, ignaro delle basi fondamentali, e sempre in balia del caso. Chiuderò questa fondamentale dimostrazione sugli accordi col presentare un epilogo o tavola della numerica segnatura, la quale faciliterà all'accompagnatore la cognizione, e l'esecuzione degli accordi più astrusi col semplice materialismo della lettura numerica; e presenterà al compositore la maniera di far sottintendere al di lui accompagnatore tutti que' numeri che si sarà proposto, allontanando così la tema di sentirsi l'accordo or troppo pieno, or troppo debole, a detrimento della melodia, ed armonia, come suole necessariamente accadere, seguendo la numerica segnatura d'oggiorno.

TAVOLA DELLA NUMERICA SEGNATURA

Triadi consonanti , anomale, e
Cromatiche

Generatore. La $\overset{3}{3}$, o $\overset{3}{3}$ vuole la 5. la $\times 5$ vuole $\overset{3}{3}$ Magg. ^e		Generatore. La $\overset{5}{5}$ vuole la 3. Min. ^e la $\overset{5}{3}$, $\overset{5}{3}$ sta
1. ^o Rivolto. La $\overset{6}{6}$ vuole la 3. la $\overset{6}{3}$, o $\overset{6}{3}$ sta		1. ^o Rivolto. La $\overset{6}{3}$, $\overset{6 \times 6}{3}$, $\overset{6}{3}$ sta
2. ^o Rivolto. La $\overset{6}{4}$, $\overset{6}{4}$, $\overset{6}{4}$ sta. (a)		2. ^o Rivolto. La $\overset{6 \times 6}{4}$, $\overset{6 \times 6}{4}$, $\overset{6}{4}$ sta (b)

PRIMA ADDIZIONE

Generatore. La $\overset{7}{7}$, o $\overset{7}{7}$, $\overset{7}{7}$, $\overset{7}{7}$ vuole la 3, e 5. La $\overset{7}{3}$ esclude la 5. La $\overset{7}{5}$ esclude la 3. La $\overset{7}{3}$, $\overset{7}{3}$, $\overset{7}{3}$ sta.

1.^o Rivolto. La $\overset{6}{5}$, o $\overset{6}{5}$, $\overset{6}{5}$, $\overset{6}{5}$ vuole la 3. La $\overset{6}{3}$, $\overset{6}{3}$, $\overset{6 \times 6}{3}$ sta.

2.^o Rivolto. La $\overset{4}{3}$, o $\overset{4}{3}$ vuole la 6. La $\overset{6}{6}$ vuole la 3, e 4. La $\overset{6 \times 6}{4}$, $\overset{6 \times 6}{4}$, $\overset{6}{4}$ sta.

3.^o Rivolto. La $\overset{4}{2}$, o $\overset{4 \times 4}{2}$, $\overset{4 \times 4}{2}$ vuole la 6. La $\overset{6}{4}$ vuole la 2, e 6. La $\overset{6 \times 6}{2}$, $\overset{6 \times 6}{2}$, $\overset{6}{2}$ sta.

SECONDA ADDIZIONE

Generatore. La $\overset{9}{3}$ sta. La $\overset{9}{3}$ esclude la 7. La $\overset{9}{3}$ esclude la 5. La $\overset{9}{7}$ esclude la 3, e 5. La $\overset{9}{5}$ esclude la 5, e 7. La $\overset{9}{5}$ esclude la 3. La $\overset{9 \times 9}{5}$ esclude la 3, e 7.

1.^o Rivolto. La $\overset{7}{3}$, $\overset{7}{3}$, $\overset{7}{3}$, $\overset{7}{5}$, $\overset{7}{6}$, $\overset{7}{5}$, $\overset{7}{3}$, $\overset{7}{7}$ sta.

2.^o Rivolto. La $\overset{6}{4}$, $\overset{6}{4}$. La $\overset{6}{5}$, $\overset{6}{5}$, $\overset{6}{5}$ sta

3.^o Rivolto. La $\overset{6}{4}$, $\overset{6}{4}$ sta.

4.^o Rivolto. La $\overset{7}{2}$, $\overset{7}{2}$. La $\overset{6}{2}$, $\overset{6}{2}$ sta.

(a) A tutti que numeri che non rappresentano gl'intervalli eccedenti, diminuiti, e la nota sensibile si apporranno gli accidenti secondo il caso.

(b) L'accordo consonante, che serve di risoluzione naturale a queste Triadi, ed a tutti gli accordi che costituiscono il Modo, non avrà numero di sorta alcuna.

TERZA ADDIZIONE

Generatore. $L' \overset{II}{9}{7}$ esclude la 3. $L' \overset{II}{9}{5}$ esclude la 7, e 3. $L' \overset{II}{5}{5}$ esclude la 3,

7, e 9. $L' \overset{II}{9}{7}$ esclude la 3, e 5. $L' \overset{II}{9}{9}$ esclude la 3, 5, e 7.

1.^o Rivolto. La $\overset{6}{3}{2}$, $\overset{6}{*2}$ sta.

2.^o Rivolto. La $\overset{7}{5}{4}$, $\overset{7}{4}$, $\overset{7}{5}{3}$, $\overset{7}{5}$, $\overset{7}{3}$, $\overset{7}{4}$, $\overset{7}{3}$ sta

3.^o Rivolto. La $\overset{6}{5}{2}$, $\overset{6}{*2}$ sta.

4.^o Rivolto. La $\overset{7}{4}{3}$, $\overset{7}{3}$ sta.

5.^o Rivolto. La $\overset{5}{4}{2}$, $\overset{6}{5}$, $\overset{5}{2}$, $\overset{6}{5}{2}$, $\overset{7}{5}$, sta

QUARTA ADDIZIONE

Generatore. La $\overset{13}{11}{9}{7}$ esclude la 3, e 5. La $\overset{13}{11}{9}$ esclude la 3, 5, e 7. La $\overset{13}{11}$ esclude la 3, 5,

7, e 9. La $\overset{13}{3}$ esclude la 5, 7, 9, e 11. La $\overset{13}{7}{3}$ esclude la 5, 9, e 11. La $\overset{13}{9}{7}$ esclude la 3, 5,

e 11. La $\overset{13}{11}{7}$ esclude la 3, 5, e 9. La $\overset{13}{9}$ esclude la 3, 5, 7, e 11. La $\overset{13}{5}{3}$ esclude

la 7, 9, e 11.

1.^o Rivolto. La $\overset{7}{6}{4}$, $\overset{6}{4}$, $\overset{6}{4}{3}$, $\overset{6}{5}{4}$.

2.^o Rivolto. La $\overset{7}{5}{4}$, $\overset{7}{4}$, $\overset{6}{4}{2}$, $\overset{6}{4}{2}$, $\overset{6}{5}{2}$, $\overset{6}{5}{2}$, $\overset{7}{5}{2}$, $\overset{5}{4}{2}$.

3.^o Rivolto. La $\overset{7}{*4}{2}$, $\overset{7}{5}{2}$, $\overset{7}{4}{2}$, $\overset{7}{5}{*2}$,

5.^o Rivolto. La $\overset{6}{5}{3}$, $\overset{5}{3}$, $\overset{5}{3}$.

6.^o Rivolto. La $\overset{6}{4}{3}$, $\overset{6}{3}$, $\overset{5}{3}$, $\overset{7}{5}{3}$, $\overset{5}{3}$, $\overset{6}{2}$, $\overset{6}{2}$.

CAPITOLO UNDECIMO

Della Modulazione

La modulazione differisce dal cosiddetto passaggio, in quanto che questo, considerato separatamente, è l'effetto di due armonie che passano l'una sopra l'altra senza alterare in veruna maniera il Modo; mentre la modulazione propriamente detta, nasce dall'intervento di quello, o quegli accordi che imprimono un nuovo Modo, nell'atto che distruggono la già concepita impressione del Modo antecedente. Esempj.

La modulazione adunque sarà divisa in tre specie. La prima, più vicina, e più naturale è quella che apporta la sola differenza di un' accidente o accresciuto, o tolto. La seconda un poco più lontana, distrugge la concepita impressione del Modo, aggiungendo, o togliendo due o tre accidenti: e la terza è quella che si allontana maggiormente dal Modo impresso introducendo, o escludendo quattro, cinque, sei, o più accidenti.

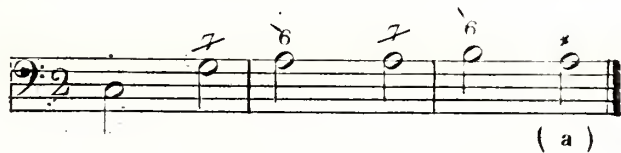
Della prima specie

Tralascierò le modulazioni naturali della prima specie poichè si trovano diffusamente dimostrate nel Capitolo 5^o; e solo darò le modulazioni ingannate facendo riflettere che, quelle che vanno per via di bemolli, a differenza di quelle che vanno per via di diesis, sono molto più dolci, e naturali, atteso che lasciano all'udito la non disgustosa relazione di 5^a, mentre le altre imprimono la dura relazione del tritono. Esempj

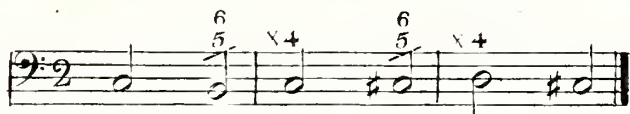
Modulazione di 1^a specie sopra gl'inganni di produttore in produttore per via di bemolli, passando dal 1^o al 3^o rivolto, o viceversa.



Inganni di producente in producente per via di diesis passando dal generatore al 2.^o rivolto.



I medesimi inganni dal 1.^o al 5.^o rivolto.



Essendo l'accordo producente sempre lo stesso per ambedue i Modi, gli espositi esempj serviranno ancora pel Modo minore.

Inganni di settime diatoniche per via di bemolli passando dal generatore al 2.^o rivolto.



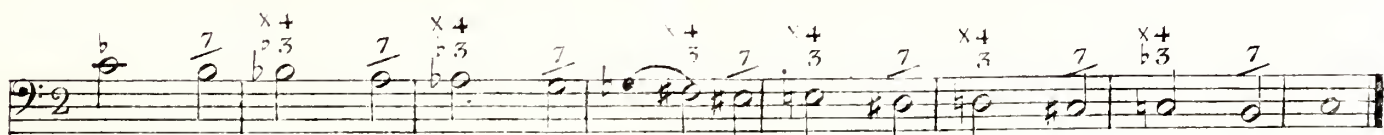
I medesimi inganni dal 1.^o al 5.^o rivolto.



Inganni delle anzidette settime diatoniche per via di diesis, passando dal generatore al 2.^o rivolto.



Inganni di settime diminuite per via di bemolli, passando dal generatore al 2.^o rivolto.

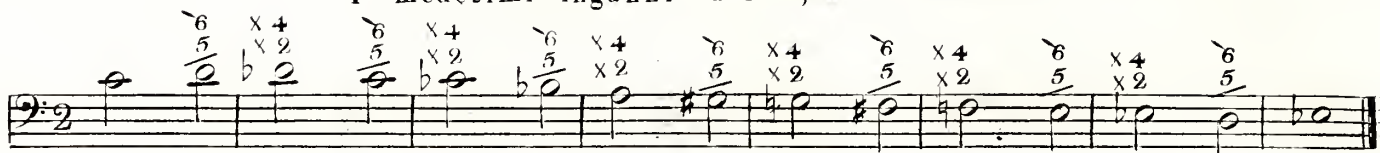


(a) Un delicato orecchio, non tollera più di due di questi inganni consecutivi.

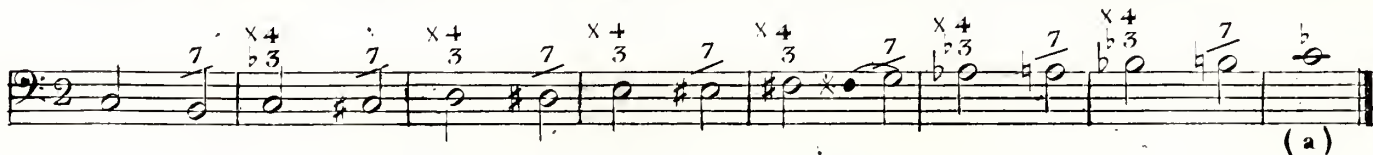
(b) Il cattivo effetto che nasce da questa progressione proviene dalla durezza del 3.^o rivolto.

(c) Così di questi inganni non se ne dovranno usare più di due consecutivi.

I medesimi inganni dal 1^o, al 3^o rivolto..



Settime diminuite ingannate per via di diesis, passando dal generatore al 2^o rivolto.



(a)

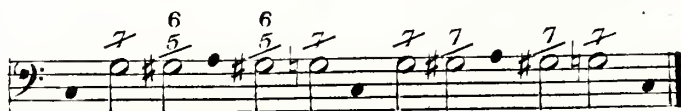
I medesimi inganni dal 1^o, al 3^o rivolto.



Si osserverà che la miglior messa di parti per tutti gli esempj fin ora esposti è quella di progredire incessantemente per moto retto col basso; da cui nasce l'altra osservazione che le 7^e diatonica, semidiatonica, e producente, non che la 5^a, la x4^a, e la 6^a vengono ingannate nella loro risoluzione naturale ad ogni modulazione, e ciò senza disturbo.

Inganni di producente in producente, o dalla producente alla 7^a, o 7^a, modulando ai Modi analoghi del Modo maggiore.

Modulazione al somigliante minore.



Modulazione alla 2^a.



Modulazione alla 3^a.



Modulazione alla 4^a.



Modulazione alla 5^a.



Inganni di 7^a o sopra la 7^a, o 7^a, o sopra se stessa, modulando ai Modi analoghi del Modo maggiore.

(a) In forza dell'uniformità delle terze componenti l'accordo di 7^a, i di lui inganni si rendono bastevolmente piacevoli tanto per via di diesis, che per via di bemolli.

Modulazione al somigliante minore.



Modulazione alla 2^a.



Modulazione alla 3^a.



Modulazione alla 4^a.

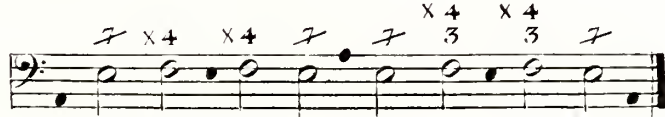


Modulazione alla 5^a.

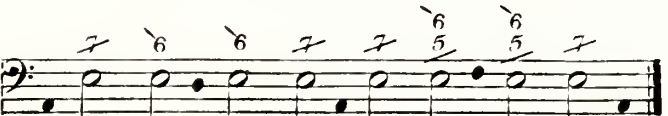


Inganni di producente in producente, o dalla producente alla 7^a, o 7^a modulando ai Modi analoghi del Modo minore.

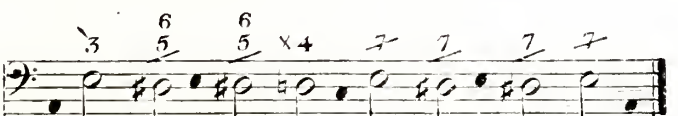
Modulazione al somigliante maggiore.



Modulazione alla 4^a.



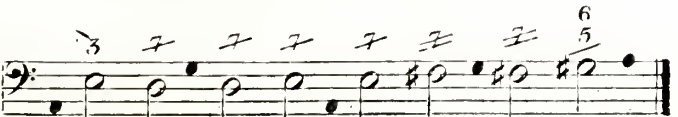
Modulazione alla 5^a.



Modulazione alla 6^a.

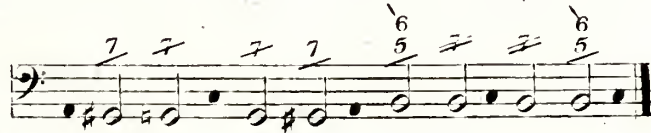


Modulazione alla 7^a.

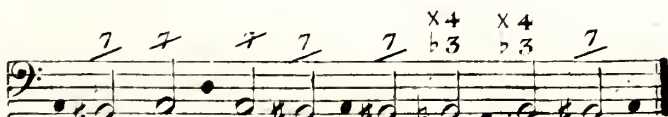


Inganni di 7^a o sopra la 7^a, o 7^a o sopra se stessa, modulando ai Modi analoghi del Modo minore.

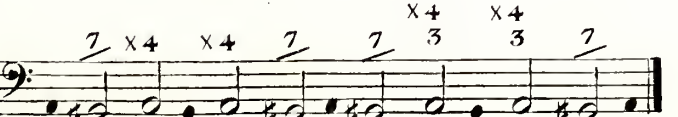
Modulazione al somigliante maggiore.



Modulazione alla 4^a.



Modulazione alla 5^a.



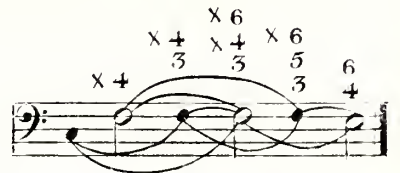
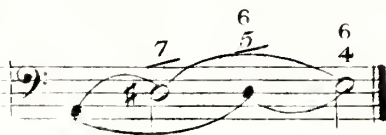
Modulazione alla 6^a



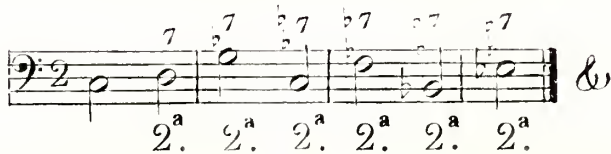
Modulazione alla 7^a



Altri inganni degli accordi di settime diatoniche, semidiatoniche, e cromatiche, i quali usansi per ordinario nella preparazione della cadenza.



La Modulazione della 7^a di seconda del Modo, ingannata su di sé stessa, per lungo tratto si rende alquanto stucchevole.



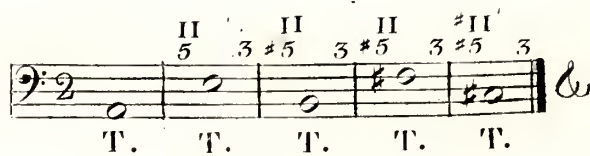
La Modulazione di settime maggiori ingannate su di loro stesse non è sopportabile che per un solo passaggio.



Modulazione per via di diesis che passa da Tonica a Tonica.



La stessa nel Modo minore



Modulazione per via di bemolli in cui la Tonica diviene produtente.

T. P. T. P. T. P. T. P. T. P. Ovvero T. P. T. P. T. P. T. P. T. P.

La stessa nel Modo minore.

T. P. T. P. T. P. T. P. T. P. Ovvero T. P. T. P. T. P. T. P. T. P.

Altra nel Modo maggiore.

T. P. T. P. T. P. T. P. T. P. Ovvero T. P. T. P. T. P. T. P. T. P.

Modulazione per via di diesis in cui la produtente diviene Tonica.

T. P. T. P. T. P. T. P. T. P. T. P.

Ovvero.

T. P. T. P. T. P. T. P. T. P. T. P.

Modulazione di 2^a specie.

La modulazione di 2^a specie accade o coll'aggiunzione, o diminuzione di due, o tre accidenti. Quella che accresce o diminuisce due accidenti merita una particolare avvedutezza nel maneggiarla, in ragione dell'urto risultante dalle cattive relazioni della Scala impressa contro quella, che vuolsi imprimere. Esempj.

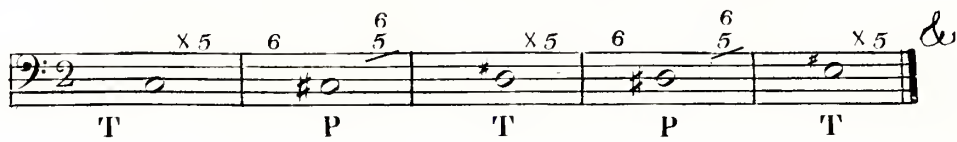
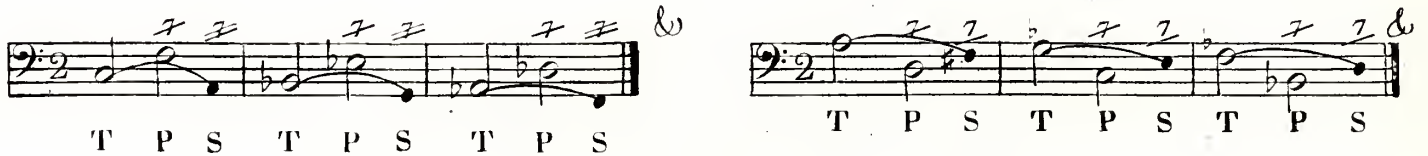
Scale maggiori

Scale minori

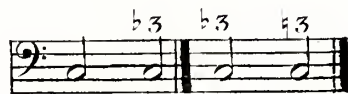
Nonostante gl'inconvenienti che si manifestano nelle precedenti Scale, questa modulazione produce un mirabile effetto sì nel vocale, che nell'istromentale, allorchè sia trattata con quell'accorgimento proprio soltanto del valente compositore. È sempj



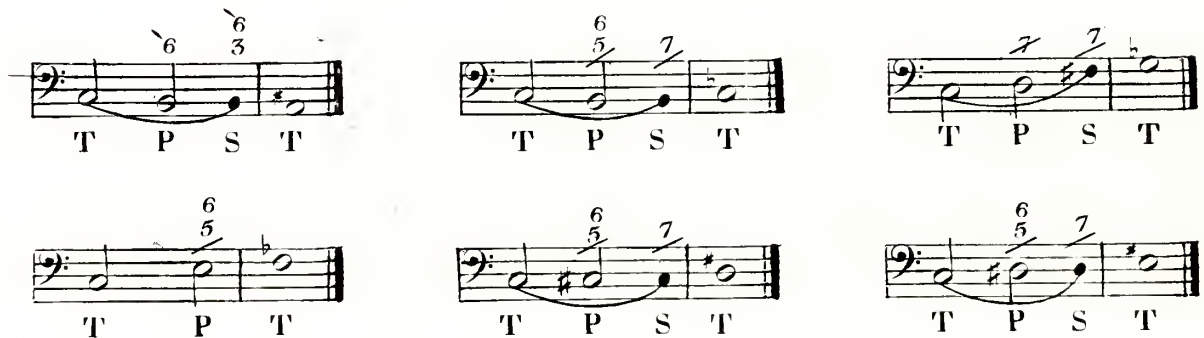
Altre modulazioni alla distanza di due accidenti



La modulazione che accresce, o diminuisce tre accidenti, si ottiene cambiando la terza di maggiore in minore, o viceversa,



oppure risolvendo l'accordo costituente il Modo sulla Tonica maggiore, o minore.



Se prendiamo a calcolare gli accidenti dall'accordo che ne costituisce il Modo, troviamo che la differenza è invariabilmente di tre accidenti; ma se invece li calcoliamo dalla prima all'ultima Tonica vediamo che in alcuni esempj ella è di quattro; il che dà a conoscere che le modulazioni di quattro accidenti sono composte della 1^a specie dalla Tonica all'accordo costituente, e da questo all'altra Tonica della 2^a. Ciò servirà di norma, e guida per ben riflettere sulle seguenti modulazioni.

(a) Questa modulazione nel Modo minore si rende un poco dura in ragione del maggior numero di note alterate da Modo a Modo.

T — T P T — T P T — T P — T —
 T — T — T — T — T — T — T — T —
 T — T — T — T — T — T — T — T — T T P S
 T T P S T T P S T T P S T
 T T P S T T P S T T P S T T P S
 T T P S T P S T P S T P S T
 T P S T P S T P S T P S T T T P S
 T T P S T T P S T T T P S T T P S
 T T P S T (a) T 2ª P T 2ª P T 2ª P T 2ª P
 T 2 P T 2 P T T P T P T P T P T P
 T P T P T P T P T P T P T P T

(a) Qualora si consideri seconda, e non Tonica la nota segnata, la modulazione non sarà più di tre, ma di soli due accidenti.

Modulazione di tre a tre accidenti, modulando da produttore in produttore

T P P P P P T

La medesima modulazione, ma da 7^a a 7^a

T S S S S T

Dalla trasposizione che converte la 7^a in x6^a ne nasce un 1.^o rivolto della scomposizione dell' accordo di 7^a, il quale prendendo luogo sulla 4^a alterata del Modo maggiore o minore, dà la seguente intempestiva modulazione, portante la differenza di due accidenti, semprechè si consideri nel Modo minore. Esempio

T P x4 5

Modulazione sulla Scala cromatica portante la differenza di due accidenti, allorchè la x6^a si converte in 7^a.

T P x4 T x4 P x4 T x4 P x4 T x4 P x4 T x4 P x4 T x4 P x4 T x4 P T P T

La stessa un semitono sotto

T P x4 T

La stessa un' altro semitono sotto

T P x4 T

Altra modulazione sulla Scala cromatica portante la distanza di due acci-
denti all'atto che la $\times 6^a$ si converte in 7^a di due altri dalla producente alla
sensibile; e finalmente di due dalla Tonica alla susseguente 4^a alterata. Ciò che
rimane a compiere l'ottava non è che una replica. Esempio

Fra le due parti superiori di questa Scala cromatica, la parte manifesta farà
una Scala cromatica di moto contrario alla sottoposta. (a)

Della Modulazione di 3.^a specie

Prima di far conoscere la via, che porta la modulazione alla distanza di 4, 5,
6, 7, o più accidenti, conviene ch'io parli particolarmente dell'accordo di 7^a , sicco-
me egli è appunto quello che somministra i mezzi più acconci, e più subitanei ad
una improvvisa modulazione.

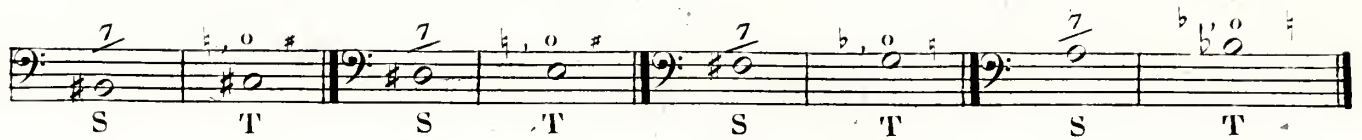
Dividendosi l'ottava in quattro parti eguali, cioè, in tre terze minori, ed una
 $\times 2^a$, che poi, facendo la trasposizione enarmonica diviene pur essa un'altra terza mi-
nore, ciò fa', che dato un generatore composto di tre delle anzidette parti, ne risulta
l'accordo di 7^a , le di cui terze, o vogliam dire rivolti posson' essere convertiti in tan-
ti generatori col solo mezzo della trasposizione enarmonica. Esempj

Ottava divisa in quattro parti eguali.

Dimostrazione sull'accordo di 7^a

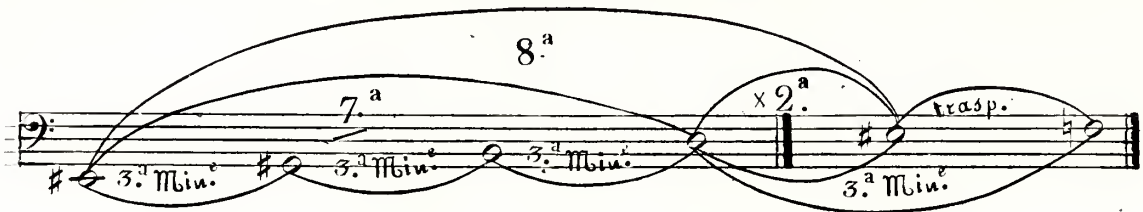
(a) Questa scala mi è stata comunicata dal chiarissimo Maestro Vincenzo Federici Professo-
re di Composizione nel R. Conservatorio.

Otto risoluzioni precedenti dall' antecedente dimostrazione.

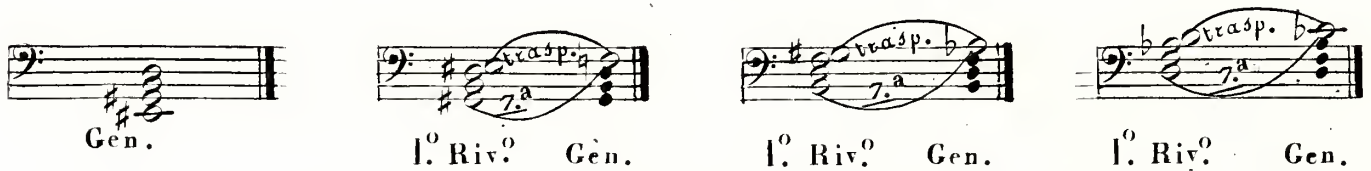


Se si osserverá che tra l' intervallo di 3.^a minore, qualunque ella siasi, vi si trovano incessantemente due semituoni, ben presto si presenterá il pensiero di basare su di questi semituoni due altre formole, da cui ne deriveranno le precedenti combinazioni, nell' istesso tempo che daranno altri otto Modi per ciascheduna. Eccole

Ottava divisa in quattro parti eguali.



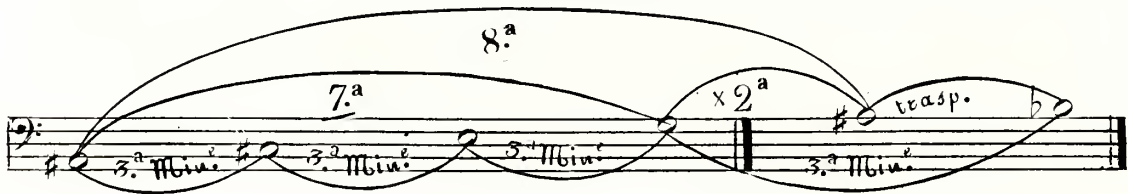
Dimostrazione sull' accordo di 7.^a



Otto risoluzioni precedenti dall' antecedente dimostrazione.



Ottava divisa in quattro parti eguali.



Dimostrazione sull' accordo di 7.^a



Otto risoluzioni precedenti dall' antecedente dimostrazione.

S T S T S T S T

Dal risultato delle tre formole suddimostrate ne nascono 24 Modi, o modulazioni, le quali evidentemente comprovano che le dette formole comprendono tutti i dodici semitoni dell' odierno sistema. Qualora poi si vogliano calcolare le anzidette modulazioni sopra ciascuna dimostrazione separatamente, troviamo che dal generatore alla prima trasposizione vi è la differenza di tre accidenti, che dallo stesso generatore alla 2.^a trasposizione vi è di sei, e che, sempre dal medesimo generatore alla 3.^a trasposizione vi è di nove. Dagli esempj susseguenti si vedrà chiaramente che l' accordo di 7.^a per la sua dolcezza, e pieghevolezza si rende atto, qualunque siasi la formola da cui derivi, a precedere, ed a seguire qualsivoglia accordo/ a parte la necessaria risoluzione/ in qual si sia Modo.

T S T S T T S T S T T S T S T T S T S T T S T S T T S T S T T S T S T T S T S T

Modulazione sulla Scala cromatica ascendente alla distanza di cinque accidenti.

T S T S T S T S T S T S T S T S T S T S T

150

Altra di 1.^a e 3.^a specie alla distanza di cinque accidenti da Tonica a Tonica.

T. S. T. S. T. S. T. S. T.

Modulazione sulla Scala cromatica ascendente e discendente, la quale, sull'armonia che vien considerata Tonica, e quinta del Modo minore, apporta la distanza di quattro accidenti.

T 5.^a x 4.^a P S T 5.^a x 4.^a P S T 5.^a x 4.^a P S T 5.^a x 4.^a P S T 5.^a

5.^a T P S x 4.^a 5.^a T P S x 4.^a 5.^a T P S x 4.^a 5.^a T P S x 4.^a 5.^a T

La stessa un semitono sopra.

T 5.^a x 4.^a P S T 5.^a

La stessa un altro semitono sopra.

T 5.^a x 4.^a P S T 5.^a

Modulazione sulla Scala cromatica discendente che apporta la differenza di sei accidenti da 5.^a, a 5.^a del Modo.

T x 4.^a 2.^a 5.^a x 4.^a 2.^a 5.^a x 4.^a 2.^a 5.^a x 4.^a 2.^a 5.^a x 4.^a 2.^a 5.^a

x 4.^a 2.^a 5.^a x 4.^a 2.^a 5.^a x 4.^a 2.^a 5.^a x 4.^a 2.^a 5.^a x 4.^a 2.^a 5.^a

x 4.^a 2.^a 5.^a x 4.^a 2.^a 5.^a x 4.^a 2.^a 5.^a x 4.^a 2.^a 5.^a x 4.^a 2.^a 5.^a

Modulazione che da Tonica, a Tonica sta alla distanza di sei accidenti.

T S T S T S T S T S T S T S T

S T S T S T S T S T S T S T

Altra di sei accidenti da Tonica, a Tonica.

T S P T S P T S P T S P T

S P T S P T S P T S P T

S P T S P T S P T S P T

Modulazione che apporta la distanza di quattro accidenti tanto dalla produttore del Modo maggiore alla susseguente Tonica, quanto dalla 4^a o 2^a del Modo minore, alla medesima Tonica.

T P x4^a 2^a 5^a T P x4^a 2^a 5^a T P x4^a 2^a 5^a T P x4^a 2^a 5^a T

Modulazione in cui dall'accordo di 7^a ingannato sull'istesso fondamentale in produttore, vi passa la differenza di otto accidenti.

T S P T S P T S P T S P T S P T

Modulazione di 1^a, 2^a, e 3^a specie portante la differenza di otto accidenti da Tonica a Tonica.

T T P 2^a S S T

Modulazione portante la differenza di cinque accidenti nell'atto che la 7.^a si converte in x6.^a

7x6
5
3
#6
4
7

T P x4.^a T P T

Altra Modulazione che, colla suaccennata trasposizione, dà la distanza di cinque accidenti da Tonica a Tonica.

x67
b5
3
bb
#3

b5
3
b
#3

x67
5
3
x67
#5
#3
T x4.^a P T x4.^a P T x4.^a P T x4.^a P

Modulazione di 2.^a e 3.^a specie in cui la producente sulla Tonica porta la distanza di tre accidenti, e da questa alla producente di quattro.

7
b6
7
6
7
b6
7
6
T P T P T P T P T

Modulazione di 3.^a e 1.^a specie, nella quale la producente ingannata sulla Tonica minore dà la differenza di sette accidenti, e dalla Tonica alla producente di un solo.

7
b6
7
6
7
b6
7
6
T P T P T P T P T

Modulazione di producenti ingannate che apportano la distanza di quattro accidenti.

7
b6
5
6
x4
6
T P P P P T

La stessa modulazione, ma colle 7.^c ingannate

6
5
x4
b3
x4
x2
7
T S S S S T

Chiuderò questo capitolo col far presente che la più facil cosa, a senso mio, è quella di conoscere appieno i mezzi della modulazione; ma che la maggior difficoltà, o a vero dire, il più gran pregio del compositore consiste/ e questo sta soltanto nel perfetto senso musicale/ nel saper dare il luogo opportuno alla modulazione; nel distribuire le parti in maniera che non lascino cattive relazioni; nel prepararla senza che quasi direi, l'uditore lo presenta; ed in fine nel sorprendere piacevolmente.

CAPITOLO DUODECIMO

Della Cadenza.

Chiamasi generalmente cadenza quel passaggio in cui, di due accordi, il primo costituente il Modo ne propone la cadenza nel tempo debole, e l'altro, risolvendo naturalmente, la termina cadendo necessariamente nel tempo forte. (a) Non è già di questa specie di cadenza che ora impendo a parlare, ma bensì di quella che chiamasi cadenza finale, sendo l'unica che annunzia il termine dell'intero componimento, o di quelle parti principali in cui sarà diviso. La cadenza finale non viene a cognizione dell'uditore, se non v'ha un corso d'accordi che la prepari, prima de' due fondamentali, producente, e Tonica.

Della preparazione

(a) Veggasi il Capitolo 5°.

(b) Gli italiani nelle cadenze finali non sogliono dare alla producente che la pura Triade armonica, a differenza degli oltremontani, che le aggiungono indifferente anche la settima.



Della posa sulla 5^a.

I compositori di musica ecclesiastica usavano, e praticano tuttavia un'altra specie di cadenza finale denominata *Plagale*, a differenza della già dimostrata, nomata *Autentica*. Questa cadenza Plagale, che ha il suo principio sulla Tonica, ed il suo termine sulla 5^a, nella moderna musica di gusto non ha veruna facoltà finale, ma bensì gli rimane quella di formare una semicadenza, o vogliam dire una posa sulla quinta del Modo, per restituirsi di poi, dopo breve riposo, alla Tonica, o per iscuotere l'udito con qualche estranea modulazione. Esempj scolastici.



Altri esempj adattabili alla musica di gusto.



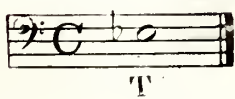
Della cadenza sospesa.

Per cadenza sospesa s'intende tutto ciò che risulta dalla preparazione sino alla produtente inclusivamente, la quale rimanendo in sospenso per mezzo di una pausa o comune, dà luogo in seguito ad un nuovo periodo nel Modo istesso, ovvero ne' Modi vicini, o lontani. Esempj.



ovvero

ovvero



The musical score consists of six systems, each with two staves (treble and bass clef). The notes are primarily quarter and eighth notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Ornaments (X) are placed above certain notes. The word "inganno" is written below the notes in each system. The key signature is one flat (Bb), and the time signature is common time (C).

Essendo diggia' stata trattata la cadenza finale nella sua preparazione, negl' inganni che dopo di essa accadono in luogo della producente, nella cadenza plagale, o vogliam dire posa sulla 5^a, nella cadenza rotta o sospesa, e finalmente nell'inganno che cade in luogo della Tonica, non mi resta che a parlare del Pedale, il quale precede per lo piu' la cadenza finale.

Del Pedale

Parc verosimilmente che l'uso del Pedale abbia avuto il suo principio sull'organo, giacchè la derivazione di questo termine proviene dalla pedaliera di detto istromento. Ciò che è ben certo si è che questo suono ostinato si trova generalmente nel basso, o sulla 5^a, o sulla Tonica, ammettendo, e sopportando su di se stesso tutti gli accordi fondamentali appartenenti ai diversi gradi della Scala, non menochè della 4^a alterata, ed altri costituenti i Modi analoghi, ed anche estranei. Allorché il pedale si troverà sulla quinta ei potrà fare una posa sulla medesima, o fare la cadenza finale, oppure proseguire volgendosi altrove senz'obbligo di cadenza: ma quando si troverà sulla Tonica non potrà terminare altrimenti colla cadenza, se non abbandonando il Pedale. Eccone gli esempj sulla 5^a in cui i puntini indicanti i fondamentali delle diverse armonie sovrastanti al pedale, fanno conoscere pienamente ch'ei non è, nè può essere altrimenti considerato che come un suono estraneo.

Two staves of musical notation in 2/4 time. The upper staff contains chords and melodic fragments, while the lower staff features a piano introduction (presp.) with a series of eighth notes and chords.

Lo stesso nel Modo minore

Two staves of musical notation in 2/4 time, continuing the piano introduction (presp.) from the first system. The lower staff shows a continuation of the eighth-note pattern.

Two staves of musical notation in 2/4 time, marked *Allro*. The upper staff has a melodic line with eighth notes, and the lower staff has a bass line with eighth notes.

Lo stesso nel Modo minore

Two staves of musical notation in 2/4 time. The upper staff continues the melodic line, and the lower staff continues the bass line.

Two staves of musical notation in 2/4 time, marked *Allro*. The upper staff has a melodic line, and the lower staff has a bass line. A label (a) is at the end of the system.

Two staves of musical notation in 2/4 time, marked *Allro*. The upper staff has a melodic line, and the lower staff has a bass line. A label (b) is at the end of the system.

(a) Vale per il Modo minore.

(b) Vale per il Modo minore.

Altro

Altro

Altro

Altro che precede la posa sulla 5^a.

Pedali sulla Tónica.

Lo stesso nel Modo minore.

(a) Vale per il Modo minore.

Altro

(a)

Altro

(b)

Altro che forma cadenza finale.

(c)

Altro

Altro

Altro pedaletto che usasi nella musica di gusto dopo la cadenza finale.

(d)

(a) Vale per il modo minore.

(b) Vale per il modo minore.

(c) Vale per il modo minore.

(d) Vale per il modo minore.

Quando il pedale e' accompagnato dalla sua quinta prende la denominazione di doppio pedale. Eccolo.



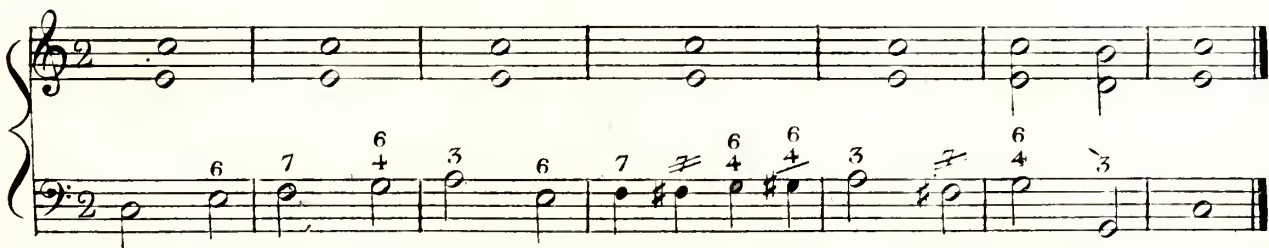
Si dà pure la denominazione di pedale, benché impropriamente, ad una nota ostinata che trovasi nell'acuto, la quale, a differenza del pedale, è incessantemente parte integrante dell'armonia. Esempio



Altra nota ostinata che fa parte integrante di 26 accordi consecutivi



Altro così detto pedale doppio nell'acuto.



Eccovi o giovani studiosi compiuto questo mio lavoro unicamente diretto ai maggiori progressi della bell'arte musicale.

(a) Vale per il Modo minore.

